



Boletín de Antropología Universidad de
Antioquia
ISSN: 0120-2510
bolant@antares.udea.edu.co
Universidad de Antioquia
Colombia

Martínez Miranda, Luis Gerardo

La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las élites
"blancas" de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000

Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, vol. 25, núm. 42, 2011, pp. 150-174
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55722568006>

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

redalyc.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

La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las élites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000

Luis Gerardo Martínez Miranda

Historiador Universidad de los Andes

Especialista en Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario de la Universidad Externado de Colombia

Candidato a magíster en Desarrollo y Cultura de la Universidad Tecnológica de Bolívar

Dirección electrónica: luisgerardom@gmail.com

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, Vol. 25 N.º 42 pp. 150-174.

Texto recibido: 01/06/2011; aprobación final: 20/10/2011.

Resumen. Este artículo analiza el fenómeno champetúo¹ y la resistencia afrodescendiente a partir de la experiencia de la comunidad palenquera de San Basilio. Aborda las dinámicas culturales de este grupo en los centros urbanos de Cartagena y Barranquilla entre los años 1960 y 2000, pasando por las definiciones de música africana, champeta criolla y terapia. Analiza también las percepciones de quienes viven la manifestación musical y las tensiones que genera la reafirmación de la identidad étnica frente a la exclusión socioracial en dichas ciudades. La información proviene de la revisión bibliográfica, observación etnográfica, exploración de fuentes discográficas y la realización de entrevistas personalizadas tanto a académicos como a artistas y melómanos del género musical.

Palabras clave: África, región Caribe, Colombia, música, afrodescendientes, palenqueros, exclusión, resistencia.

1 El término ‘champetúo’ hace referencia al individuo melómano de la música de champeta (en sus versiones africana y criolla).

Champeta, music as a form of resistance to the dynamics of exclusion of the elite “white” of Cartagena and Barranquilla-Colombia between 1960 and 2000

Abstract. This article analyzes the champetú phenomenon and afro descendant population resistance through palenquera's community experience of San Basilio, addresses the cultural dynamics of this group in the urban centers of Cartagena and Barranquilla between 1960 and 2000, through the definitions of Creole Champeta, Terapia and African music. It shows the perceptions of those living with musical manifestation and pressures generated by the reaffirmation of ethnic identity versus social and racial exclusion in these cities. The information comes from the literature review, ethnographic observation and personal interviews to academics, artists and music lovers of the genre.

Keywords: Africa, Caribbean Region, Colombia, music, black people, social and racial exclusion, resistance.

*Pa to ma kobilesa mi, ma lo ke sendá ri palenge i
ma lo ke sendá ri palenge nu*

Introducción

El presente texto, tiene como objetivo fundamental analizar el origen y desarrollo histórico de la champeta con la idea de identificar su incidencia musical en el desarrollo cultural de la comunidad de San Basilio de Palenque,² y en particular, en la reafirmación de la identidad frente a las condiciones de pobreza y discriminación sociorracial³ a las cuales son sometidos los palenqueros.

Este documento es una síntesis del trabajo de grado realizado en 2004, con el cual opté por el título de historiador de la Universidad de los Andes. Para su realización, recogí testimonios de importantes segmentos de la comunidad palenquera vinculados estrechamente con la champeta; además tuve en cuenta la información proveniente de personas que, sin ser palenqueras, han mantenido estrecha relación con dicha comunidad. De esta manera, llevé a cabo un trabajo de historia oral en el que la comunidad contó las experiencias vividas durante el proceso de adopción y difusión del fenómeno en el Palenque de San Basilio y los centros urbanos de Cartagena y Barranquilla; en este ejercicio recíproco fue importante el papel del autor

-
- 2 La comunidad palenquera habita las faldas de los Montes de María (Caribe colombiano), como corregimiento del municipio de Mahates en el departamento de Bolívar. De los numerosos palenques creados en el periodo colonial, San Basilio es el único que ha permanecido hasta nuestros días. En 2005 fue declarado “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”, por La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco.
 - 3 El concepto de discriminación “sociorracial” hace referencia a las prácticas prolongadas y permanentes de las representaciones sociales y culturales negativas con las cuales se ha estigmatizado a los afrodescendientes, y que ha llevado a su invisibilización, exclusión y marginación por razones históricas, sociales o culturales.

quien, además de pertenecer a la comunidad de San Basilio de Palenque, aportó los elementos teóricos necesarios para comprender desde otras perspectivas el tema.

Esta investigación pretende demostrar que en sus expresiones africanas y criolla, en la actualidad la música champeta representa un componente muy importante de la cultura afrocaribeña y, que pese a las desviaciones comerciales, potencia la diversidad étnico-cultural en beneficio de la pluralidad y convivencia social del pueblo palenquero.

La champeta tiene un sustrato esencialmente africano, su historia, que es la historia de su resistencia, muestra una extraordinaria capacidad de asimilar otros elementos culturales (Patiño y Del Río, 2001: 24); en primer lugar echó raíces en el terreno abonado que dejó la huella de la colonia cuando Cartagena se constituyó desde el siglo XVI en el primer puerto de comercio de africanos esclavizados, luego, a finales del siglo XX, la ciudad se convierte en el punto clave para la comercialización de la música de países africanos como Antiguo Zaire, Sudáfrica y Nigeria, entre otros. Otro aspecto que se relaciona con el origen de la champeta es la presencia masiva de palenqueros en Cartagena, quienes también adoptaron este tipo de música; fue así como se estableció un puente entre África y Palenque.

Los africanos esclavizados provenían en su mayoría de tres regiones culturales. En primer lugar, encontramos a la gente perteneciente al África occidental, también llamada gente de los ríos de Guinea o negros de ley (Maya, 1998: 18), incluyendo los pueblos de la costa de Guinea y el norte del Sudán, entre los cuales había grupos musulmanes como los Wolofs de Senegambia y los Mandingas de Malí, o animistas como los Branes y Zapes de Guinea. A la segunda zona de asentamiento pertenecían Ghana, Dahomey, Togo y Nigeria, hábitats de Yorubas, Ewes, Fantis, Ibos, Hausas y Fulanis. Por último estaba la región del Congo y Angola, área poblada por la gente Bantú (Arteaga, 1994: 10).

De acuerdo con las condiciones que presentaba el continente americano, los esclavizados debieron adaptarse a nuevas formas de vida que implicaron cambios sustanciales en diversos elementos constitutivos de sus identidades como el idioma, el cual en muchos casos dio lugar a una expresión lingüística conocida como ‘creole’ o lengua criolla; y la organización social, que se transformó debido a la poca presencia de mujeres cautivas y a la separación de la familia y del grupo étnico de proveniencia (Aretz, 1977: 239).

En estos escenarios, la música africana acompañada del baile y de una instrumentación también adaptada al medio, representa un papel de vital importancia en la construcción de un nuevo imaginario, con el fin de afrontar la forma de vida a la cual son sometidos los cautivos. Sin embargo, aunque la música originaria se transforma, la resultante continúa lo suficientemente llena de contenido como para hacerle frente a las nuevas formas de vida en América, lo cual trae consigo la producción de una nueva música con matices diferentes: la música afroamericana, de la cual hace parte la champeta (Arteaga, 1994: 10).

De música africana a champeta

La música africana es tan variada como las culturas de ese continente. África de acuerdo con sus diferentes regiones y naciones posee una gran diversidad de pueblos, que se identifican según sus tradiciones musicales, danzas, lenguas, costumbres y diversas creencias. Abierta a las influencias exteriores mucho tiempo antes del periodo colonial, esta musicalidad ha permeado las culturas musicales de los demás continentes, sobre todo el americano, pero también en ella se pueden identificar influencias de culturas musicales como la europea, asiática y árabe.

Los investigadores africanistas han demarcado el continente africano en dos grandes áreas principales que son: el norte y el sur del Sahara. Desde tiempos inmemoriales esta zona ha sido habitada por gente negra, sin embargo, ha recibido una enorme influencia árabe en cuanto al idioma, la religión, la cultura, las artes y la música. Entre las culturas islámicas ya existía el concepto del artista profesional, cuyo trabajo consistía en interpretar, componer y conservar la música. Los artistas cumplían la importante tarea de preservar los más famosos mitos, leyendas y anales históricos de ciertas culturas en particular (Canin, 1991: 84-85).

La parte subsahariana no está del todo sujeta al ascendiente árabe. En su mayoría los grupos tribales, con excepción de los pigmeos, pertenecen a la clasificación de los *negroides*. Cuando los occidentales hablan de música africana se refieren a la de esta parte del continente. A diferencia de los pueblos arábigos del norte, los africanos del sur hacen música en forma generalizada y compartida, lo cual no quiere decir necesariamente que no existan individuos especialistas en el manejo y conservación de la música (Canin, 1991: 86-87). En este orden de ideas se puede decir que, en esa parte del continente, la música no se considera propiedad de ningún individuo en particular, sino que es aprendida de manera general por las sociedades y por lo tanto esta se considera como propiedad de cada uno de sus miembros. La vida cotidiana del África negra está marcada por la música, presente en bodas, funerales, ceremonias de iniciación y entronización de los jefes tribales. En Malí, por ejemplo, los rituales terapéuticos del país de Ghimbala se realizan al ritmo de los estruendos del tambor de agua, media calabaza ahuecada que se vuela en un barreño lleno de agua (Canin, 1991: 87).

Como género musical, la champeta se circunscribe al África occidental y Central, a los países circunscritos al área del golfo de Guinea. Los núcleos que la conforman son variados ya que no existe una raíz única ni un ritmo exclusivo. Del Zaire (hoy República Democrática del Congo), cuna del *Soukuos*, ha salido la mayor influencia ejercida sobre el Caribe (Martinica, Haití, Barbados), incluyendo también las ciudades de Cartagena y Barranquilla. Así también sobresalen desde Nigeria otros ritmos como el *ju-ju*, el *waka*, el *fufi*, el *highlife* y el *afrobeat*, del famoso Fela Añiculapu Kuti (Archbold, 1994).

Junto a los ritmos anteriormente expuestos, también hacen parte fundamental de este complejo musical afrocaribeño el compás haitiano y el seis puertorriqueño,

más conocido como música jíbara, entre la cual encontramos interpretes como: Ramito, Manatí, la Calandria, Chianita, Baltazar Carrero, el Gallito de Manatí o Jesús Sánchez, más conocido como Chuito.

Todas esas costumbres musicales se trasladaron al nuevo continente para enriquecer la cultura musical de la diáspora africana en esas nuevas tierras en las cuales tenían que adaptarse y organizarse socialmente individuos provenientes de distintos grupos étnicos con muchos elementos en común. En América la tradición africana se transformó, a causa del inhumano comercio de cautivos que perduró por más de cuatro siglos entre África y América, algunas etnias africanas mediante la religión, reconstruyeron su mundo cosmogónico en las nuevas condiciones en las que les correspondió vivir. En su sistema, entremezclado con otros símbolos religiosos de otras culturas, se reafirmaron y proyectaron hasta nuestros días sus símbolos, signos y sentidos de vida y muerte.

Los esclavizados combinaron su talento con la música europea, lo cual da como resultado una música nueva con características propias: la contradanza, la danza, el danzón y el merengue, entre otros (Archbold, 1994: 10). Como ejercicio recíproco también se encuentran músicos de formación europea, quienes toman elementos melódicos y rítmicos e instrumentos del ancestro africano, de la misma manera en que lo hacen los músicos nativos de América al entrar en contacto con la comunidad afro (Archbold, 1994: 241).

Africanos y afrodescendientes ejercieron una resistencia cultural a la esclavización, intentando por diferentes vías mantener su memoria y recrear sus culturas. Aunque no fue una tarea fácil, esas resistencias tuvieron como resultado la permanencia de legados ancestrales que aún en la actualidad siguen vigentes, entre los cuales podemos mencionar las prácticas fúnebres como el *lumbalú* del Palenque de San Basilio y los *alabaos* de la Costa Pacífica, la medicina tradicional, la familia extendida o las relaciones de parentesco que cruzan la vida social de estos pueblos y son pocos los campos de la vida que no se ven influídos por la música.

Todo este compendio musical, venido de distintos puntos o focos creados por la diáspora africana se reúne en el importante puerto marítimo de la costa norte colombiana. Cartagena, dando inicio a un movimiento de resistencia cultural de los descendientes de los africanos allí radicados o simplemente de los que en él laboran en aras de mejorar sus precarias condiciones de vida. Dicho movimiento mantiene en una pugna constante a dos clases sociales antagónicas como lo son las élites cartagenera y barranquillera y la población afro residente en las zonas periféricas de estas ciudades. En medio de esta tensión constante se encuentra la búsqueda de la persistencia de la llamada identidad de cada clase.⁴

4 El concepto de clase social que en este artículo se utiliza corresponde a la forma de estratificación social en la cual se clasifica a las personas dentro de un sistema de clases de acuerdo con sus

En este universo musical creado por la diáspora africana en todo el continente americano se encuentra enmarcada la cultura afrocaribeña de la cual hace parte el Palenque de San Basilio, una población poseedora de unas peculiaridades culturales específicas con raíces profundas en el continente africano. Entre los elementos más importantes de la cultura palenquera encontramos el *palenquero* —lengua perteneciente a la familia lingüística Bantú hablada en algunas regiones de la actual República Democrática del Congo o antiguo Zaire—, constituida por elementos hispánicos y aportes africanos en mayor porcentaje, derivados de la lengua del África Central, entre ellos el *ki-kongo* y el *ki-mbundu* (De Friedemann, 1997: 59-60). Por otro lado, en la memoria colectiva sobrevive un personaje histórico-mítico: *Benkos Bioho*, el primer héroe palenquero identificado como tal, quien fue capturado en la región de Guinea-Bissau en el África Occidental, de la que forman parte las islas de Bijao o Bisago, lugar de extracción de esclavos durante la trata (De Friedemann y Patiño, 1983: 31). *Biohó* se convertirá en el líder cimarrón más significativo de la historia afrocolombiana al dirigir el movimiento antiesclavista más importante del litoral caribe, del cual es producto el palenque en mención.

Por último, figura la existencia de diversas expresiones musicales entre las cuales encontramos el *lumbalú*, los cantos de trabajo, los juegos y cantos de velorio, las décimas, la música de sexteto y otras de reconocimiento nacional como lo son el bullerengue, la cumbia y el mapalé, que se practican también en otros sitios del litoral caribe.

Además de las anteriores manifestaciones de la cultura palenquera, existe una novedosa forma musical que data desde finales de la década 1960, la *champeta*, manifestación musical que tiene sus génesis en el África negra, y que se ha convertido en elemento primordial de las celebraciones y festividades de los palenqueros dentro del poblado y en los centros urbanos que son sitios de residencia de esta comunidad. Gracias a las adaptaciones que se le han hecho, este género se ha convertido en el ritmo musical revolucionario de final del siglo xx y principios del xxi y por consiguiente tema de sumo interés para las distintas disciplinas de las ciencias sociales.

¿Qué es la champeta?

A lo largo y ancho del litoral caribe, se le da el nombre de champeta al cuchillo utilizado por la clase trabajadora campesina en los mercados públicos, con el cual se cortan los víveres y carnes que son despachados por los vendedores. A finales del decenio de los años 1960, se designó con este nombre a nueva expresión musical cuyos bailadores también usaban dicho cuchillo como arma en las riñas callejeras. Esos bailadores por lo general hacen parte del gremio de la economía informal cartagenera.

posibilidades o ubicación económica en una sociedad y donde los afrodescendientes resultan ser los de menor ingreso per cápita.

En sus inicios este tipo de música solo se escuchaba en los barrios populares de la ciudad y fue asimilada con mayor intensidad por la población de ascendencia africana radicada inicialmente en el barrio de Chambacú y más tarde reubicada en barrios periféricos de la ciudad como Nariño, San Francisco, Pablo VI y la Candelaria, en los cuales habita un alto porcentaje de población palenquera.

Con respecto al origen de la champeta, Nicolás Contreras, profesor de comunicación social de la Universidad Autónoma del Caribe, en su ponencia presentada en el foro *La champeta: vida y ser de Cartagena* en la Universidad de Cartagena el 12 de agosto de 2002, afirma que:

La champeta es mucho más que música y baile, me refiero a un movimiento sociocultural [sic] que fue llevando poco a poco a Colombia [sic] que hasta entonces se había medido como un país andino y no como un país caribeño, a reconocerse dentro [sic] de las naciones caribeñas, porque en el Caribe la matriz cultural [sic] si nosotros consideramos al Caribe como una ecuación de conjunto [sic] vemos que la intersección en todo el Caribe es África [...] todas estas cosas se esconden detrás de la champeta; entonces champeta se le llamó a la música que viene del Brasil y el Caribe hispanohablante, esto arrancó un poquito antes de los sesentas [sic] y en los setentas [sic] a la música que viene de mamá África [...] lo curioso y que me eriza los pelos es que resulta que la música que nos gustó fue precisamente la música de donde trajeron a nuestros abuelos, la música del Congo, la música de Nigeria, la música de Togo, la música de Ghana, en fin esa música [...] (Contreras, 2002).

En los años 70, debido al racismo latente de un segmento de la llamada “sociedad culta”, en un alarde de segregación sociolingüística, aparece el despectivo término champeta para referirse a las personas que gustaban de ese ritmo, generalmente, de rasgos etnoafricanos y residentes en los estratos sociales populares de escasa inversión estatal. *champetú o champetudo* proviene de *Champa*, fonema de origen africano, que alude al cuchillo rústico de la cocina o machetilla. La palabra se erigió en un sema apropiado de satanización, que estigmatiza en la actualidad a los amantes de estos ritmos y que hizo carrera a través de distintas instituciones sociales, como la escuela, la policía y la iglesia, entre otros (Contreras, 2000: 6).

Sobre el origen del término champeta, Manuel Hernández Valdés, palenquero, comunicador social e investigador de la cultura palenquera, dice:

El término champeta es evidentemente una palabra africana, que nace desde los palenques del Caribe hacia el resto del mundo, el término como tal es africano, adscrita a la lengua palenquera es una palabra compuesta por un prefijo *cha* y un sufijo *mpeta*, el prefijo *cha* en lengua palenquera significa viejo, usted recuerda que nosotros decimos *cha coma*, *cha lole* y cuando es niña decimos *ña*. El sufijo *mpeta* significa pedacito mpito; un mpito yuka, un mpito kaña, en lengua palenquera; entonces champeta es una palabra compuesta entre algo viejo y un pedazo de algo, en este sentido es el cuchillo viejo y ¿de dónde surge ese cuchillo? del proceso siguiente:

Se compra el machete también conocido como *rula*, la *rula* en su tiempo de uso pasa a ser *soco* que también es una palabra africana, de *soco* pasa a *chambelón* y en ese mismo

desgaste termina en champeta que es lo último de ese machete o esa rula. Esa rula a medida que pasa el tiempo tiene un uso y el cuchillo que es la champeta, uno de los últimos usos que se le da, terminando en la cocina. Ese pedazo de cuchillo viejo que viene de un machete es la champeta allí está la expresión cha: viejo y mpeta: pedazo de una rula [...] (entrevista con Manuel Hernández Valdés, 7 de febrero de 2002).

De acuerdo con esta información la pregunta que surge es: ¿Cuál es la relación que existe entre ese pedazo de cuchillo viejo y una modalidad de baile? La respuesta la encontramos en ciudades como Barranquilla, donde en la década del setenta había dos casetas (lugares donde se realizan los bailes): *Calipso76*, ubicada en el barrio Los Andes y el *Club Social Los Pinos*, que quedaba en el barrio El Valle en la carrera séptima con calle setenta y cuatro. Eran las únicas casetas que respondían al colectivo bailable de los barrios El Bosque, Las Malvinas, Lipaya, Surdí, Nueva Colombia, San Felipe, Me Quejo, La Esperanza, Los Pinos y Alfonso López.

Entonces de ese perímetro adonde acudía toda esa gente que terminan [sic] de festejar en horas de la madrugada, la multitud tenía que regresar casi siempre a sus hogares caminando. Ese regreso los bailadores no lo hacían desarmados pues serían presa fácil de la delincuencia común; es así como entra a jugar un papel [sic] importante la herramienta de cocina que viene a ser usada por los bailadores como arma de defensa (entrevista con Manuel Hernández Valdés, 7 de febrero de 2002).

En el caso de Cartagena, la Casetta *La Dinámica*, ubicada en el barrio Olaya Herrera, es el sitio donde confluyan los bailadores de los barrios Nariño, Lo Amador, San Francisco, La Candelaria, La María, Boston, El Líbano, La Quinta, entre otros. En la actualidad podemos observar que el problema de retorno a los barrios de origen se hacía complicado si se tiene en cuenta que aún estos siguen siendo considerados como barrios peligrosos, caracterizados por un restringido flujo de vehículos en horas nocturnas, lo cual llevó a los bailadores a portar armas para su protección. Por estas razones era necesario aprender a dominar el cuchillo. De esa manera, durante las peleas, los bailadores realizaban movimientos particulares como mecanismo de defensa, los cuales poco a poco fueron articulados al baile formalmente, de allí que en la casetta se danzaba simulando un enfrentamiento de dos personas que representaban un delincuente contra un no delincuente. Esa forma de moverse articulada a los ritmos candentes africanos es lo que da origen a una modalidad de baile: la champeta; con el transcurrir del tiempo se fue conformando una colectividad de bailadores, la cual hizo que a la música africana se le denominara del mismo modo.

[...] el baile comenzó en parejas con el abrazo un tanto estrecho de un brazo que rodeaba a la pareja por la cintura y la otra mano entrelazada separada de los cuerpos, pero con los pasos básicos de los estilos de baile (el reloj, el cochero, el policía, la tijera y el taxista, entre otros); hoy tiende a una exploración más cercana del cuerpo enlazado con los dos brazos y el sexo contra sexo, como representación copular [...] (Contreras, 2008: 35-36).

El uso de un instrumento de defensa es frecuente en muchas fiestas populares en América Latina, en las cuales se guarda un arma para responder a provocaciones o crearlas: en Venezuela se habla de ir a la fiesta *con el machete tercio*, esto es, con el arma guardada de forma oblicua al cinto. De algunas zonas rurales de origen africano en Panamá es característico decir en broma “si no hubo muerto, no estuvo buena la fiesta” (Castro, 1999). La relación de las coreografías dancísticas con coreografías de combate es una constante en todo el subcontinente y España. Sin embargo, a pesar de que muchas de estas formas de combate han sido estilizadas y folclorizadas, en su origen implicaban justas reales puesto que, como es bien sabido, una fiesta es un sitio fundamental de intercambios, los cuales constituyen las instituciones sociales y culturales, con todas sus cargas de cohesión y conflicto (Castro, 1999).

En la región caribe, en los estratos altos, decir champeta denota lo popular y la marginalidad, términos que de hecho llevan al trato con el otro que, en este caso, no se refiere a lo indígena sino a lo negro o afro. En ciudades como Cartagena y Barranquilla lo negro es relacionado de inmediato con la violencia y otras expresiones estigmatizadas que por memoria de discriminación desembocan en lo afro y lo negro palenquero, considerando que en esta región, es la gente de palenque que se identifica como tal.

Para entender de manera clara el fenómeno de la champeta debemos abordar sus dos modalidades, la champeta africana y la champeta criolla, puesto que ambas son componentes vitales de la identidad étnico-cultural afro en el Caribe colombiano que perdura gracias al proceso de resistencia que han mantenido los descendientes de los africanos, en especial los palenqueros, desde el arribo de sus antepasados a tierras americanas hasta nuestros días.

La champeta africana (1960-1980)

Cuando se habla de champeta africana en la región caribe, se hace referencia a la música del África negra, las Antillas mayores y menores y Brasil, que llegó a Cartagena a comienzos de la década de 1960, gracias a las diligencias hechas por los marineros de la costa caribe colombiana. Durante sus largos itinerarios por el continente africano, las Antillas y Suramérica, traían cargamentos de discos de distintos países y de diversos ritmos, que eran vendidos a los propietarios de *pickups* o *picós*.⁵

5 El *picó* es un equipo de sonido con grandes parlantes y otra serie de accesorios electrónicos que produce un sonido fuerte. Sadid Ortega hace un análisis etimológico de la palabra y explica que al escribir *pick-up* con dos palabras y guion, estamos escribiendo en forma errónea el significado de lo que queremos escribir. *Pick-up* es en realidad un verbo preposicional inglés que significa coger, alzar, levantar, tomar, recoger, restablecer, aprender de oídas o conseguir con trabajo. En su acepción técnica *pick-up* significa captar una señal, un mensaje o sintonizar una emisora. Nuestro venerado gran equipo de sonido se denomina *pickup*, una sola palabra sin guion, que es un sustantivo y según el *Diccionario de Términos Técnicos* del cubano Javier Collazo (1985), *pickup* significa fono captador, captor, traductor, transcriptor, reproductor o lector fonográfico. *pickup* viene del nombre compuesto

para luego darles la respectiva difusión (véase fotografía 1). Aunque con respecto al concepto de lo que era considerado como música africana Alfredo Torres, *el Rasta* palenquero intérprete de champeta criolla dice:

[...] en aquel momento toda la música que se escuchaba, toda la música que venía de las Antillas del Caribe, música hecha por los haitianos, toda esa música era llamada africana por el solo hecho de que no conocíamos la lengua en que hablaban los cantantes, hoy en día podemos, los que tuvimos la oportunidad de escucharla y tuvimos la oportunidad de estudiar o de aprender un poco sobre toda esta música, todas las canciones, nos damos cuenta de toda la verdad [...] bueno, pero viendo de afuera todas eran africanas [...]. (Entrevista con Alfredo Torres Reyes, Cartagena, 22 de enero de 2002).



Fotografía 1. Picó en el Palenque de San Basilio

Fuente: Carlos Arturo Cassiani Casseres.

pickup arm, que es el brazo del tocadiscos que termina en una aguja inserta en un *pickup head* que en español lo llamamos *cabezote*. En otras palabras *pickup* es la aguja que lee la música de los surcos de los discos. El imaginario hispanocaribeño ha españolizado la palabra y le decimos *picó*, pero hay que explicar que se utiliza la figura literaria llamada sinécdoque o metonimia, la cual ocurre cuando se toma la parte por el todo o el todo por la parte. En este caso utilizamos la parte *pickup* (aguja) para designar todo el equipo de sonido, es decir, todo el escaparate musical.

Según el testimonio de Ricardo Navarro Herrera “Coto”, palenquero y fanático de la música africana, esta fue denominada como tal desde su llegada a Cartagena y no con el término champeta como se ha afirmado en otras investigaciones:

Por lo menos yo pues [...] la música africana la comencé a oír por menos a la edad de quince años, en los programas que daba Mañe Vargas que tenía un programa muy bueno que se llamaba el Clan de la Salsa; que era muy bueno, ponían música africana entonces la tribu aquí en palenque pues... nos hicimos a la música africana, entonces todo mundo cuando venía un picó aquí, principalmente el Conde la gente decía: tal africano es muy lindo, entonces comenzábamos nosotros con su invento de bailao y venían los de Cartagena también... y también hacíamos lo mismo bailando con el bailao de la música africana, porque todavía no se escuchaba la música champeta, la música champeta vino fue después como en el ochenta, ahora es que podemos hablar de champeta, pero antes era la música africana, es más si me ponen un africano y una champeta de ahora, yo bailo mi africano porque me hice yo con la música africana (Entrevista con Ricardo Navarro Herrera, Palenque, 8 de febrero de 2002).

En un inicio todos esos ritmos musicales acompañados de sensualidad y estridencia contagiosa encontraron en los afrodescendientes un nuevo espacio en donde convergen con su patria ancestral. Fue en ese momento cuando la música africana comenzó a hacer parte de la vida cotidiana del palenquero, y a ocupar un lugar en todos aquellos espacios en los que se manifiesta la alegría de un pueblo: los fines de semana en los barrios y poblaciones rurales, las fiestas patronales, los carnavales, etc., (véase fotografía 2).

Desde sus inicios esta música fue rotulada por las familias blancas de la más rancia estirpe cartagenera y por algunos sectores medios de la población, como música para negros, inulta y de poca monta, lo cual dejaba ver algunas briznas de discriminación que desde tiempos inmemoriales han campeado en Cartagena (De Arco, 2001: 14). Sin embargo, frente a esta concepción estigmatizadora de la música africana lo que viene a recrearse son aquellos campos de batalla en donde los cimarrones, armados con elementos cortopunzantes, defienden hasta la muerte lo que les pertenece.

Producto de esa discriminación surge entonces a mediados de los años ochenta el nombre de *Terapia*, que aparece como un proyecto mediante el cual podían conciliar las dos clases sociales en conflicto. Con ello sería posible sacar a este movimiento musical afrocolombiano del ghetto en que se ha visto sumergido desde sus inicios y de esa manera darle un impulso y hacerlo consumible para las clases sociales elitistas de la ciudad, dueñas de los medios de comunicación. Desde entonces la música africana se transforma en música caribeña y adquiere un nuevo estatuto y un nuevo público, que se encalla al ritmo de esta música cuyo toque africano, domesticado por su anclaje caribeño, atrae e inquieta (Cunin, 1999: 3).

La ignorancia del continente africano y su diáspora, de los investigadores colombianos en todas sus disciplinas, impidió una mejor argumentación de parte de los melómanos acerca de la música africana, pues lo que en realidad escuchaban

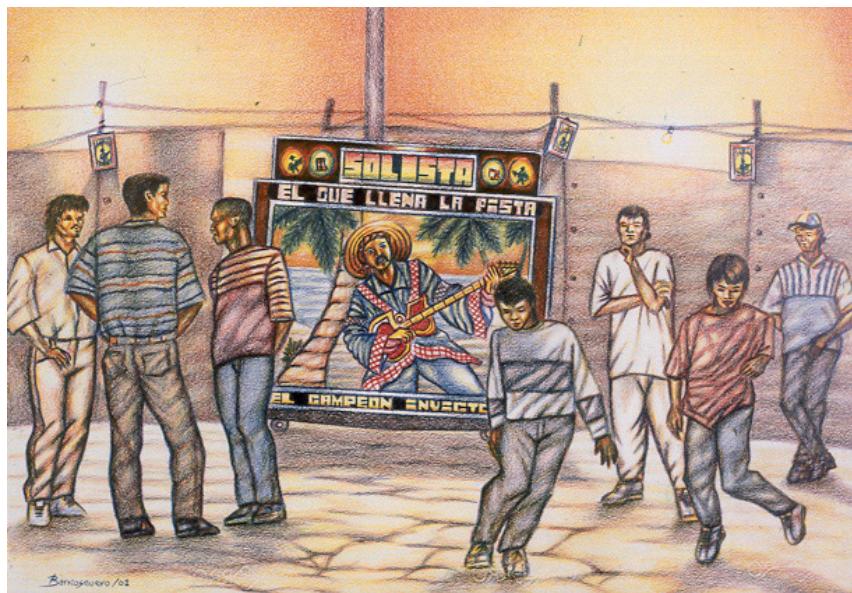


Foto 2. El Solista

Fuente: Darío Barriosnuevos

y bailaban era la enorme variedad de sonidos del África negra, manifestaciones musicales que esconden una historia y una forma de vida particulares. Entre estos sonidos se distinguen los provenientes de las siguientes áreas culturales: África del Occidental, África Central, África Oriental y África del Sur.

En el África Occidental (Benín; Burkina Faso, Cabo Verde, Camerún, Costa de Marfil, Chad, Gabón, Gambia, Ghana, Guinea, Guinea Ecuatorial, Guinea-Bisáu, Liberia, Malí; Mauritania, Níger, Nigeria, Santo Tomé y Príncipe; Senegal, Sierra Leona y Togo) predomina la tradición cultural mandinga. La historia mandinga al igual que otras culturas africanas, no está escrita por lo que había un grupo social, los *griots*, encargado de narrar y transmitir oralmente la historia de esta cultura. Los *griots* eran músicos, historiadores y cantantes que transmitían su arte de generación a generación, y desde la Edad Media, fueron los cronistas oficiales de esta cultura, para ello crearon un soporte musical y se acompañaban de instrumentos que se adaptaban a los lenguajes y ritmos utilizados, desempeñando el papel de la memoria (Jammu, sin fecha); entre sus mayores exponentes se encuentran el guineano *Mory Kante* y el mandinga *Salif Keita*.

El África Central (Angola; Burundi; Camerún; Chad; Gabón; Guinea Ecuatorial; República Centroafricana; República del Congo; República Democrática del Congo; Ruanda; Santo Tomé y Príncipe; Zambia) es segunda área musical de importancia y está influida por la raíz lingüística bantú que ocupa la mayor parte de esta región. El origen de la música de esta región se remonta a sus primeros habitantes, los *pigmeos*, quienes vivieron como nómadas durante siglos en la selva ecuatorial (Canin, 1991: 90). Hoy, en vías de sedentarización, los pigmeos son cantantes eméritos de polifonía en contrapunto (superposición de varias voces que integran una unidad musical). Este género vocal conoció su apogeo durante el medioevo gracias a los progresos de la notación musical. Lo anterior explica la impresión de los primeros investigadores occidentales cuando descubrieron que ese pueblo no tenía escritura. No obstante, fue capaz de elaborar formas sofisticadas de canto (Canin, 1991: 91).

A mediados de los años cincuenta del siglo xx se producen importantes cambios sociales en Congo, como consecuencia del gran éxodo rural hacia la capital. Es allí, en los nuevos populoso barrios, donde surge y se desarrolla una efervescencia cultural y política que dará nacimiento a nuevos movimientos culturales urbanos. Los jóvenes, los *bana ya quartier* (chicos del barrio), miran entusiasmados hacia occidente imitando los modelos que ven en las películas del oeste, del cine americano y en la música, sintiéndose fascinados por la conga cubana [...]. Los músicos que han viajado a las Antillas, vuelven de islas como Cuba y ponen de moda una jerga mezcla de español y lingala y los ritmos del momento: chachachá, rumba, calipso, mambo, bamba, etc. Así, se crearán grupos como Viva la música, African Jazz, Roca Mambo, Conga-Succes y O.k. Jazz. Estos grupos utilizan la guitarra como instrumento creativo fundamental, sustituyendo en esta función a los tambores tradicionales (Ikuska Libros, *Música congoleña*, en línea).

La música cantada en esa mezcla de expresiones en español, introducidas en el texto en lingala, durará hasta los años setenta cuando el lingala se convierte en la lengua utilizada por los grupos zaireños casi en exclusividad. Más tarde, otras lenguas especialmente el Kikongo, pero también el tsiluba, swahili y otras, se van incorporando a las nuevas canciones" (Ikuska Libros). Grupos como: *Kanda Bongo Man*, *Koffi, Soukouss Masters*, *Lokua Kansa*, *Pepe Kallé*, *Papa Wemba*, *Sam Mangwana* o *Wenge Música*, utilizan ritmos modernos como el Soukous, cabacha o niekese para tratar sobre problemas familiares, asuntos de la fábrica o de la iglesia, para alabar a la madre o al anciano muerto, para denunciar la corrupción política o prevenir el sida (Ikuska Libros, *Música congoleña*, en línea).

Al desembarcar todo este torrente de ritmos afroantillanos y ser asimilado por los habitantes de los países del África Central, estamos frente a un giro paradójico de la historia, puesto que elementos musicales exportados del África al continente americano por aquellos africanos que luego son convertidos en esclavos, retornan a su lugar de origen con la intención de identificarse como hijos de la misma madre, África.

Burundi, Eritrea, Etiopía, Kenia, Madagascar, Malaui, Mozambique, Ruanda, Somalia, Sudán, Tanzania, Uganda y Yibuti son los países que conforman el África Oriental. “Esta región presenta amplia variedad de culturas musicales, cuya enorme riqueza modal e instrumental se explica por los sobresaltos de la historia. Cuna de la humanidad y de los primeros focos culturales, los grandes lagos se sitúan sobre el eje de la gran civilización que se desarrolló desde las altas mesetas etíopes hasta Zimbabwe. Su originalidad reside en la simbiosis de dos elementos, el pastoral y el agrícola, a los que se agregan las influencias de los antiguos habitantes de la selva, los pigmeos. Los símbolos sagrados de la realeza son la vaca y el tambor que se superponen a los rituales de origen bantú. Surge así una forma de música local que utiliza voces y el arpa en la palangana inanga. Los textos concebidos originariamente para glorificar las victorias de los soberanos de antaño, hoy relatan la vida de los habitantes de las colinas y de las altas mesetas” (Ikuska Libros, *Músicas emergentes*, en línea).

A partir de 1964 se forman grandes orquestas en la capital ugandesa, Kampala. Los *Ecuator Sound* y la orquesta *Melo Succes* se vuelven famosas. Sus sucesores son los *Afrigos bandy* y *los Ebonies*, que combinan la tradición cortés con teclados y sintetizadores. Actualmente el género más apreciado es el *kandongo kamu*, con guitarra, tambores y cordófonos autóctonos a los que a veces se agrega una batería.

La música del África del Sur (Botswana, Lesotho, Namibia, Suráfrica, St. Helena (U.K.), Swazilandia y Zimbabwe) es el más claro ejemplo de la continuidad de la tradición en el medio urbano. Así el *mbaganga* —llamado en Cartagena música bocachiquera—, género citadino de África del Sur con bronces, guitarras eléctricas y batería proviene de una larga gestación.

Una de las características de la música de esta zona es su fuerte tradición de música vocal con sus potentes coros. Como ejemplo destacar a uno de los grupos vocales más conocidos los *Ladysmith Black Mambazo* formado por siete voces masculinas sin acompañamiento sus canciones y danzas están basadas en antiguas tradiciones rurales su primera aparición internacional se dio en 1970. Es un grupo conservador desde el punto de vista político a diferencia de muchos músicos africanos que denuncian con su música la situación de sus países (Jammu, s. f.).

Desde hace más de treinta años *Mahlatini* y los *Mahotella Queens* son la formación más representativa de este género, mientras que sus aspectos puramente vocales fueron explotados por Míriam Makeba, la primera cantante africana de renombre internacional, una mujer que sufrió en carne propia los estragos del régimen apartheid en Sudáfrica cuando fue obligada en 1960 a vivir en el exilio durante 30 años; esta cantante de gran renombre mundial lideró varios movimientos con el fin de divulgar la violación de los derechos humanos en su país. A inicios del año 2000, hizo parte de la directiva de la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO) (véase fotografía 3).



Foto 3. Miriam Makeba

Fuente: <http://www.eltangoysusinvitados.com>

Buena parte del rechazo a la música africana por parte de las élites tiene que ver con la incomprendión de las letras musicales y la dificultad de los bailadores para defender su gusto por dichos ritmos. Sin embargo, el bailador palenquero de antaño trata de dar una explicación de su gusto musical utilizando recursos propios como lo hace Narciso Padilla Estrada “Papo”, melómano de la música africana desde la edad de catorce años:

Es que nosotros le teníamos bastante referencia a la música africana, aunque muchos discos uno no le entendía el dialecto a los africanos, pero uno entendía el sonido de la guitarra y por el sonido de la guitarra uno se iba, iba desarrollándose con los africanos y ya uno se sabía los temas que uno estaba escuchando y entonces había mucha gente que decían, no ¿y qué bailan ustedes ahí?, ¿si ustedes no saben que están diciendo ahí?, pero nosotros estamos entendiendo la música, estamos entendiendo el sonido y nosotros por ahí nos girábamos y entonces eso es lo qué la juventud de ahora no se da de cuenta de eso [...] (entrevista con Narciso Padilla Estrada, Palenque, 8 de febrero de 2002).

Lo que en realidad hizo que los palenqueros se identificaran de manera inmediata con la música del África negra fue lo que se nos ocurre llamar la

“familiarización inconsciente” que establecieron con los sonidos provenientes del África, donde gran parte de la música está cruzada por la influencia bantú, elemento que hace parte de su herencia africana y que en la actualidad se mantiene en algunas manifestaciones culturales del Palenque de San Basilio. Al hablar de familiarización inconsciente hago referencia a la forma como los palenqueros se identifican con la gama de ritmos provenientes del África negra; esta familiaridad más que por la comprensión de las letras musicales pasa por lo sensual y emocional del ser humano, es decir, aunque los palenqueros tienen un idioma proveniente del centro de África, lugar de donde proviene la mayor parte de la música en mención, no son capaces de interpretar fragmentada, ni mucho menos literalmente las canciones en lingala, en francés o en inglés, por citar algunos ejemplos. Sin embargo es evidente que existe una empatía en lo que tiene que ver con la percusión, el ritmo y la vocalización de las letras musicales, desembocando esto en la danza, el ritual del cuerpo.

La familiaridad que logra la gente del Palenque con la música africana se fundamenta también en el significado de cada tema musical que explica Manuel Hernández Valdez:

Uno como persona en un momento dado tiene una construcción de unas anécdotas [...] que se van construyendo a través del tiempo. En su infancia uno hace muchas cosas que le marcan la vida porque son cosas lúdicas con las que tú sientes, entonces, si en un momento lúdico de tu vida está de moda una canción eso marca toda tu vida, y nosotros comenzamos a bailar discos africanos desde temprana [...] y cuando tenemos cuatro o siete años ya estamos bailando música africana [...] entonces al escuchar en una caseta, uno con su pareja, esa canción hay una significación para ella; entonces esa emoción que yo pueda sentir con una canción africana viene intrínseca en mí desde mi infancia, eso me transforma y así sentimentalmente me he educado con las diferentes melodías existentes en África, desde los ritmos más sencillos hasta los más completos; y estos tienen una significación de mi infancia, de mi juventud y de mi adolescencia (Entrevista con Manuel Hernández Valdez, Barranquilla, 10 de abril de 2002).

Sin duda alguna, la relación de la lengua bantú, raíz lingüística principal de la lengua palenquera, la métrica y la semejanza con la pronunciación de algunas palabras del bantú africano, así como la similitud que los palenqueros vieron en los diversos ritmos africanos con los aires tradicionales del poblado como el bullerengue, la chalupa, el lumbalú y los cantos responsoriales de las cantadoras, determinaron el enraizamiento de la música africana entre la población afrodescendiente del Palenque.

La champeta criolla: la respuesta de un pueblo (1980-2000)

A partir de 1980 los grupos nativos dan los primeros pasos para lograr interpretar las canciones africanas (véanse fotografías 4 y 5).



Foto 4. Justo Valdez Líder del Grupo Son Palenque

Fuente: Lucas Silva

Los cantantes palenqueros como Leonel Torres, Viviano Torres y Justo Valdez:

[...] intuyeron que esos aires foráneos no les eran del todo desconocidos; en su memoria auditiva estaban esas melodías y en la memoria del cuerpo rítmica que de suyo les pertenecía, sus antepasados les transmitieron esos sones polirítmicos que siempre han sentido en el interior de su ser. Esa música ya les pertenecía, parte del África milenaria estaba en ellos y en sus imaginarios colectivos (Muñoz, 2008: 26).

En 1985 en la población de San Basilio de Palenque se crea un evento, que se realiza todos los años el 12 de octubre —fecha en la cual se conmemora en Colombia el día de la raza—: *El Festival de Tambores y Expresiones Culturales del Palenque de San Basilio*. Este evento, en el cual participan los pueblos vecinos: San Cayetano, San Pablo, Mahates, y Malagana entre otros, así como agrupaciones de Cartagena, Barranquilla y otras ciudades, se dedica a fomentar los grupos de percusión y a mantener las expresiones culturales del pueblo.



Foto 5. Viviano Torres y Daly Kimoko. Guitarrista del africano

Fuente: Lucas Silva

Con el nacimiento de este festival se comienza a gestar el verdadero movimiento musical de la champeta criolla, como respuesta al rechazo de la música africana por parte de las élites cartageneras.

Primero se extiende en Cartagena, hasta que esta ciudad llega a poseer la hegemonía de esta música, luego le siguen Barranquilla y el resto del país. “Influenciados por la música africana, los intérpretes de la música tradicional palenquera crean la Champeta criolla imitando la manera de cantar de los africanos con sus dialectos y con palabras en español y en lengua palenquera” (Mosquera y Provenzal, 2000: 105).

Entre los primeros intérpretes encontramos a los grupos *Estrellas del Caribe* y *Son Palenque*. El primero está conformado por señores con edad de 45 años o más, quienes ejecutan diversos ritmos caribeños con instrumentos manufacturados por sus integrantes como timbales, congas y tambores, a los cuales luego de un tiempo fueron incorporando platillos, batería y guitarra. Leonel Torres Caceres, vocalista y director de la agrupación, nos dice sobre el inicio de la champeta criolla:

Comenzamos a tocar fue charanga porque en ese tiempo estaba pegao Aníbal Velásquez, Lisandro Meza, Calixto Ochoa, Los Corraleros de Majagual, estaba era la música de acordeón pero en charanga y guaracha, la de Ángel Vásquez y después de esa música llegó la salsa, tenía tiempo ya andando, pero entonces tenía un punto mayor y como no tenía instrumentos para cantar salsa, me puse a tocar guaracha; música de acordeón [...], después dije vamos a cantar jíbaros, llegó la música africana y comenzamos a cantar discos como El tetero, El así, El aluminio, esos discos [...] hasta la fecha. Después dije si la música africana cantándola yo al bantú palenquero es igual que la africana, entonces oí un disco llamarse el presidente y yo dije... ese disco yo lo canto en lengua palenquera y queda bien y comencé a hacerlo así:

Mineno ma jende / Jende ri palenge / Jende ri palenge / Minino a miná... aaaa

Leonel: que lleva el mismo son del disco africano...

Ma Jende ri la juela / A kele yebá mamá / Costumbre ri palenge / Pa' ya tiela ane...
eeee / Sumba, sumba, sumba, sumbe (Entrevista con Leonel Torres Caseres, Palenque,
9 de abril de 2002).

El grupo Son Palenque, bajo la dirección de Justo Valdés, está conformado por gente natural de Palenque que se encuentra radicada en Cartagena. Este fue el primer grupo en grabar, en 1984, bajo el sello disquero de Felito Records, un cover de una canción africana llamada en el ámbito musical de los palenqueros *El así*, que en el mercado musical nacional fue llamada *cumbia africana*. De la división de este grupo surgen entonces dos nuevas agrupaciones intérpretes de música africana: *Anne Swing* y *Kaine Son Band*, las cuales utilizan instrumentos modernos como guitarras y bajos eléctricos, batería y teclados, entre otros. Es importante decir que desde el inicio de estos grupos en la producción de una nueva modalidad de champeta, los intérpretes palenqueros no la llamaron champeta criolla sino *chalusonga*, haciendo referencia a la fusión de un ritmo de origen afro conocido como chalupa, propio del repertorio musical del palenque, y la alegría producida por el sonido de las congas o simplemente el tambor alegre. Otro elemento propio de la *chalusonga* es que no usa instrumentos eléctricos para su interpretación.

Los últimos cinco años de la década de 1980 fueron de gran importancia para el enraizamiento de la champeta criolla tanto en Cartagena como en Barranquilla, debido a que se consolidó este movimiento con la aparición de diversos intérpretes como *Nailanga* y *Keniantú* en Cartagena y *Caribe Stars* en Barranquilla (agrupación no originaria de Palenque). La Champeta, ritmo que se atrevió a ejecutar una población descendiente directa de los negros cimarrones y de la cual se ha empoderado, es otra muestra de perseverancia de un pueblo por mantener vivo ese lazo todavía existente con el continente africano y del no sometimiento de aquellos quienes durante mucho tiempo han sido estigmatizados y discriminados de distintas formas por una clase blanca opresora.

Es a partir de 1985 cuando Viviano Torres y su grupo *Anne Swing* introducen instrumentos como batería, guitarra eléctrica, y sintetizador, con el fin de conseguir una melodía más cercana a la música africana que era la que más se escuchaba y

vendía en esa época en Cartagena. Desde ese momento el grupo *Anne Swing* deja una marca imborrable en la música champeta, pero debido a su escaso conocimiento desde el punto de vista pentagramal, Viviano se dedica a fusionar ritmos musicales especialmente caribeños como la socca, el calipso, el reggae y otros ritmos africanos, lo cual tenía como producto final simples copias o *covers* de canciones que se pasaban de un formato original africano o haitiano según fuera la canción, a otro en el cual se incluían elementos de la música local.

En este momento tiene un papel muy importante el trabajo como arreglista realizado por el cartagenero Willian Simancas, reconocido como músico académico.

Con respecto a los obstáculos que se le presentaron a la Champeta criolla Viviano Torres nos dice: “Con Son Palenque mis inicios fueron durísimos, porque la gente no asimilaba que un colombiano, un palenquero hiciera este tipo de música africana. Ellos querían que yo siguiera el camino de la salsa, pero mis ideas no eran esas, yo quería mostrar algo que yo sintiera más, que yo viera más autóctono” (Silva, 1997).

A continuación la canción *Borrón y cuenta nueva*, ejemplo de la lírica de Viviano Torres y su grupo *Anne Swing*:

*Arranquemos la mata del odio quememos la semilla
Del rencor y verás que construimos un país con futuro
Mejor, Anne Swing te quiere decir:*

I

*Ponga un grano de arena yo pongo un block (Bis)
Borrón y cuenta nueva, esa es la unión (Bis)
Si hoy tú quieras brindar mañana (Bis)
Brindémosle a la vida conciliación, olvida lo pasado
Deja el odio, por favor.
Si olvidas el mal que te hicieron desaparecerá el odio,
No lo alimentes, ama la gente y no habrá rencor y verás
Que tu vida, mi kucha majana, mini aka i ve...*

II

*Pone un chito ri tiela pi nda Muyinga (Bis)
Deja ande allé pelé junda pai (Bis)
Si bo bo a ke lendra blinda mano (Bis)
Suto ta nda po bila pa to junda, miná ke ayé pelé
Jundeno ague.
Vamos a aportar y verás que sí se puede, comunidad,
Sociedad, pueblo lindo, vamos a empezar, vamos a apoyar
verás que lo vamos a lograr
Sé que se puede, ven atrévete, no me dejes solo que es tuyo
También (Bis), el problema es grande y es tuyo también
(discografía: Fiebre de Terapia, León Records. LPC-2021).*

El proceso se afianzaba con más fuerza dentro de la población cartagenera y a finales de la década del ochenta surge la propuesta de Hernán Hernández, quien también venía realizando música folclórica e instrumental, con la ayuda de otro músico cartagenero, Mariano Pérez. Ellos compusieron una canción que se conoce con el nombre de *La bolsa*, un tipo de mezcla entre música folclórica y algunos elementos de reggae con pentagramas entrecortados. A partir de allí se forma otro grupo musical que le hace competencia a *Anne Swing* y otros grupos contemporáneos, llamado *Kussima*. Al iniciar la década de 1990, la adquisición de música exclusiva por parte de los propietarios de picós se complica debido a la monopolización del negocio o por lo costoso del mismo; esto motivó en Yamiro Marín la firme idea de crear una verdadera empresa productora de música champeta en la ciudad de Cartagena y, uniéndose con Humberto Arias, asumieron la gran tarea de producir un nuevo tipo de champeta: la criolla.

Aunque en Cartagena ya existían jóvenes músicos y cantantes que gozaban de un reconocimiento popular y con aspiraciones de trascender el mercado mundial del disco, ya fuera interpretando cualquier ritmo afroantillano, esta empresa optó por la producción de la música africana. Es así como el grupo *Kussima* se convierte en el sostén de esta empresa en nacimiento.

El primer larga duración, realizado con pistas traídas de las islas caribeñas, de los Estados Unidos y de la misma África, se llamó *Baila el son con Kussima* y contó con muy poco éxito. Tiempo después fue lanzado el segundo larga duración denominado *Terapia criolla con Kussima*, cuyo tema, *La segueta*, fue aceptado por todo el público amante del soukous africano en la ciudad y motivó la producción de un nuevo LP también denominado de la misma forma, el cual resultó más exitoso que el anterior ya que gracias al tema *El Salpicón* se vendieron más de diez mil copias (Álvarez, 2001: 8).

Después del gran acierto de estos productores comienza una aventura por la producción de champeta y es lo que hoy se conoce como un gran fenómeno dentro de la música popular en la costa caribe. Aquí se hacen montajes de pistas musicales con más similitud con la música africana sin excluir la música caribeña, y a partir de los ritmos africanos montan canciones improvisadas. El estilo de música utilizado para hacer las pistas fue el que más gustó, ya que la de Viviano se quedó estancada —por llamarlo de alguna manera— en los *covers* de las canciones africanas.

La aparición de un personaje como Elio Boom (oriundo de Turbo, Antioquia) en el mercado de la champeta, hizo que se pensara que este fenómeno musical tenía un futuro promisorio, ya que con su éxito *La turbina* por primera vez esta música trascendió más allá de las murallas cartageneras convirtiéndose en un éxito nacional. Le sigue en importancia Álvaro “El Bárbaro” (oriundo de la ciudad de Cartagena) con el éxito *El Vacile del pato*, conocido en todo el país gracias a la relación que hicieron los medios de comunicación con una virosis llamada “la fiebre del pato”.

En 1996 aparece en el escenario de la música champeta la propuesta de Alfredo Torres, “El Rasta”, un palenquero que compone canciones más cercanas al gusto de los bailadores cartageneros. Mientras que Hernán y Viviano hacen algo más candente sesgado a la música congoleña y nigeriana, Torres les baja la velocidad musical a las canciones y se apoya más que todo en la música de Sudáfrica como lo es la mbaganga o la música bocachiquera. De esta manera innova con una música pasiva que ha sido más consumida entre los cartageneros bailadores de Champeta, en comparación al soukous (en esta misma línea podemos identificar a Carlos Reyes “Charles King” y Melchor Perez “El Meccho”, también palenqueros); así lo apreciamos a continuación en la canción *El liso en Olaya*, autoría de Alfredo Torres Reyes:

I

*Joselito saca la mano que te la van a mochá
 Joselito saca la mano que te la van a mochá
 El marido es champetúo y te puede lavá, él
 Vive en Olaya y no come de na, él vive en
 Olaya y no come de na, no seas liso papa
 Porque el men te puede lavá, no seas liso papa
 Porque el men te puede lavá.
 Joselito saca la mano que te la van a cortá, el
 Marido es champetúo y te puede lavá, él vive
 En Olaya papa y no come de na, no seas liso
 Papa por que el men te puede lavá.*

I

*Sácala, sácala, sácala ya, saca la mano liso
 Que te puede lavá liso, que te puede cascá liso,
 El anda mancao liso, te puede achacá liso, suelta
 El viaje ya liso, que te puedes achacá liso, que te
 Puedes lavá, que te puedes cascá, el anda mancao,
 Te puedes achacá, suelta el viaje ya, te puedes achacá
 Liso. Liso, tú eres liso, él es champe, tú eres liso, él
 Es champe.
 Saca la mano liso que el champe te la puedes mochá
 A ese no hay quien lo aguante y te puedes cascá, a ese
 Man yo lo vi en la candela no le vaya a inventá, no le
 Toques su jeva que te puedes casca, que te cascá liso
 El champe, que te casca liso el champe, saca la mano
 Liso que el champe te la puedes mochá*
(discografía: Louis Towers, 1998: Flecha Records. FR. 0014).

Hoy existen un sinnúmero de intérpretes de champeta, todos de una trayectoria musical muy corta, lo cual lleva a diagnosticar que la champeta debe someterse a

ciertos cambios en lo que tiene que ver con su producción y comercialización, pues el mal manejo de estos factores le ha ido restando calidad a la misma, según criterio personal.

Ahora bien, el problema que afronta el fenómeno pasa primero por establecer si esta manifestación puede alcanzar la cualificación necesaria para volver a posicionarse en el mercado nacional y mundial del disco, con todas las dificultades que estos ámbitos atraviesan en lo que tiene que ver con las nuevas tecnologías y la piratería, más aún si se tiene en cuenta que la poca formación de quienes producen e interpretan esta música obedece a todo ese proceso de exclusión estructural que restringe los derechos fundamentales de la población afrocolombiana. Finalmente el segundo inconveniente al cual se enfrenta el fenómeno es el excesivo y hermético dominio del picó *Rey de rocha* y la radio local que controlan y determinan los estilos y gustos champetúos, aspecto que no ha permitido en cierta forma la continuación del proceso de consolidación del movimiento musical champetúo.

Consideraciones finales

Espero que con la realización de esta investigación haya logrado aportar elementos teóricos que ayuden a la comprensión de la génesis y desarrollo histórico de la música champeta en la comunidad de San Basilio de Palenque y su interacción en las ciudades de Cartagena y Barranquilla (Colombia). Mi interés fundamental ha sido mostrar que detrás del fenómeno musical de la champeta, se esconden elementos que van articulados de una u otra manera a la forma de vida de los palenqueros. Con la inclusión de esta manifestación musical en el acervo cultural del Palenque se han podido mantener vigentes aspectos vitales de la cultura como son la música tradicional, las costumbres y la forma de organización social tanto en el poblado de origen, como en los centros urbanos a los cuales han llegado los palenqueros en busca de nuevos horizontes.

En este trabajo he analizado la champeta no solo circunscrita a la sociedad palenquera, sino que también incluye otros músicos afrocaribeños que enfrentan los mismos problemas de exclusión estructural, sociorracial, marginación y estigmatización independiente del lugar donde residan, pero que con compromiso han asumido el proceso de resistencia a través de la música y han hecho su aporte a este fenómeno.

Es necesario aclarar que este movimiento no debe ser estudiado de manera monolítica. Para el mejor entendimiento acerca de su desarrollo se deben estudiar diversos aspectos que tienen que ver con la música africana y antillana, esta última por poseer elementos similares a los de la champeta. Por otro lado, el fenómeno identifica la diversidad en lo que se puede entender como el ser caribeño. Al analizarse monológicamente se le niega de alguna manera al movimiento muchos de los aportes que le han podido hacer los diferentes pueblos afrodescendientes tanto a la música como a la danza champetúa.

La expresión *Terapia* surge de la naciente industria musical cartagenera y se adopta para sacar a la champeta del *ghetto* y para hacerla más comercial. Sin embargo, la aparición del término se puede interpretar como un momento de transición entre la champeta africana y la champeta criolla. Vale la pena aclarar que ambas modalidades musicales se pueden llamar terapia.

A diferencia de lo que se ha dicho cuando se la califica de retrograda, sin contenido alguno, violenta, de mal gusto o con alto contenido sexual, la champeta como género musical es canal de comunicación entre las clases oprimidas de Cartagena y Barranquilla, por medio del cual salen a relucir todas aquellas inconformidades de una sociedad maltratada por una élite excluyente. Por medio de ella, se ha consolidado una identidad que pese a todos sus tropiezos sigue viva en cualquier lugar donde residan los champetúos.

Aunque no se puede negar que la champeta criolla como música y baile ya se reconoce dentro del folclor colombiano como una nueva manifestación musical y que ha alcanzado éxito en los últimos años, esta no ha podido satisfacer las necesidades económicas de sus creadores, quienes siguen viviendo en las mismas condiciones de pobreza de siempre, suficiente motivo para determinar que este fenómeno musical no trascenderá lo esperado si no se logra mejor organización de los productores e intérpretes. Además de esto se necesita el apoyo incondicional del Estado con la vinculación real de instituciones como el Ministerio de Cultura para la promoción de esta música.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Rubén Darío (2001). "La constancia es la clave". En *El Universal*, Cartagena, lunes 19 de febrero. Artículo de prensa.
- Archbold Núñez, Jairo (1994). "Apología de la Champeta". En: *El tiempo* Abril 8 de 1999. Artículo de prensa citado por Cesar Pagano.
- Aretz, Isabel (1977). "Música y danza: América Latina (y) continental, excepto Brasil". En: *África en América latina*, México, Siglo XXI, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco.
- Arteaga, José (1994). *Música del Caribe*. Editorial Voluntad S.A, Bogotá.
- Canin, Richard (1991). *Música de la tierra*. Editorial Voluntad, Santafé de Bogotá.
- Castro Aniyar, Daniel (1999). "La Fiesta de la champeta". En: *Heterogénesis*, revista de Artes Visuales - Tidskrift för Visuell Konst. [En línea:] <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/H29/Castro.html>. (Consultado en mayo de 2011).
- Collazo, Javier (1985). *Diccionario de Términos Técnicos*. Editorial McGraw-Hill.
- Contreras Hernández, Nicolás (2000). "Champeta y Cultura Urbana: Problemas y retos al investigar". En: *Problemática musical afrocaribe*, Barranquilla, Colectivo Música y Mundo.
- _____ (2008). "La champeta/terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano". En: *Huellas*, revista de la Universidad del Norte, N.º 67 y 68, pp. 35-36.

- Contreras Hernández, Nicolás (2002). En: Foro *La champeta, vida y ser de Cartagena*. Universidad de Cartagena, octubre 16 de 2002.
- Cunin, Elizabeth (1999). *La Champeta: música negra, mestizaje y espacio urbano en Cartagena (Colombia)*. Institut des Hautes études de l'Amérique latine, marzo, pp. 1-9.
- De Arco Aguilar, Emerson (2001). “La champeta: descendiente directa de África”. En: Revista *Ma chakero ku suto*. Proceso de Comunidades Negras, Costa Caribe. Corporación Jorge Artel, octubre, N° 2.
- De Friedemann, Nina S. (1997). “San Basilio en el universo Kilombo-África y Palenque-América”. En *Geografía Humana de Colombia 'Los afrocolombianos'*, Tomo vi, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, Santafé de Bogotá.
- De Friedemann, Nina S. y Patiño Roselli, Carlos (1983). *Lengua y sociedad en el Palenque de San Basilio*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- Ikuska Libros. *Música congoleña*. [En línea:] http://www.ikuska.com/Africa/Etnologia/musica_congo.html. (Consulta en abril de 2011).
- Ikuska Libros. *Músicas emergentes*. [En línea:] http://www.ikuska.com/Africa/Etnologia/musica_congo.html (Consultada en abril de 2011).
- Jammu, Ismael Lô (sin fecha). *La música en África* [En línea:] http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/la_musica_en_africa1.html (Consultado 11 de noviembre de 2011).
- Maya Restrepo, Luz Adriana (1998). “Demografía histórica de la trata en Cartagena 1533-1810”. En *Geografía Humana de Colombia, 'Los afrocolombianos'*, Tomo vi, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Mosquera Rosero, Claudia y Provenzal, Marión (2000). “Construcción de la identidad en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de Champeta”. En: revista *Aguaita*, Observatorio del Caribe, N.º 3, junio, pp. 98-114.
- Muñoz Vélez, Enrique Luis (2008). “La música popular: bailes y estigmas sociales. La champeta la verdad del cuerpo”. En: *Huellas*, revista de la Universidad del Norte, N.ºs 67 y 68, pp. 26.
- Patiño, Franklin y Del Rio, Jairo (2001). “Terapia Criolla: Elogio de la ilegalidad”. En: *Revista Noventa y Nueve de Investigación Cultural*, N.º 2, pp. 23-28.
- Silva, Lucas (1997). Documental: Les rois de la champeta, Palenque Record, DVD.