

Leonardo Bohórquez Díaz
Colombia

La champeta en Cartagena de Indias: terapia musical popular de una resistencia cultural¹

Cuando hablamos de champeta o terapia criolla nos estamos refiriendo a una música que se escucha en Cartagena, principalmente en sus barrios populares. Sin embargo, ya se ha expandido a gran parte de la costa atlántica e incluso ha llegado a algunos sectores en la costa pacífica. No se trata de que la champeta haya desplazado a otras músicas locales y regionales institucionalizadas, sino que ha sido capaz de adaptarse y convivir con éstas. No obstante, aunque algunos sectores se opongan, la terapia criolla se consolida como una expresión musical que integra elementos de resistencia socio-cultural y de identidad afrodescendiente, íntimamente ligada al cimarronaje vivido bajo el régimen esclavista del período colonial.

Aunque no hay una fecha exacta, esta música aparece en la costa Caribe, principalmente en Cartagena, entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, cuando algunos marineros cartageneros después de sus viajes, llegaban contando lo que

¹ El contenido de esta ponencia está basado en la información obtenida en un trabajo de campo realizado durante el mes de noviembre de 1999 en la ciudad de Cartagena de Indias y hace parte de mi investigación monográfica para optar al grado de antropólogo.



habían aprendido de compañeros de tripulación africanos o enseñando lo que habían adquirido en los puertos al otro lado del océano. Dentro de esas adquisiciones se encontraban discos africanos con ritmos de *soukous*, *highlife*, *mbaqanga*, *ju ju*, y *soweto* entre otros, que inmediatamente fueron escuchados en los *pick ups* de la región². Los *pick ups*, “picops” o “picós”, son discotecas ambulantes y consisten en unas poderosas máquinas de sonido con una consola principal y gigantescos amplificadores y que se pueden trasladar de un lugar a otro. Estos se encuentran en los pueblos y barrios populares de la costa Caribe desde los años cuarenta, similares a los *sound systems* existentes en Jamaica y Haití. Aunque en los setenta predominaba la salsa, esta música africana empezó a gustar y a ser aceptada entre la gente de los barrios periféricos de Cartagena³. Los consumidores de champeta se identifican con un *pick up* de acuerdo a la potencia, calidad del sonido, cantidad y calidad de temas exclusivos o la variedad de la música, entre otras variables. Por su parte, los dueños de los *pick ups* refuerzan esta aceptación e identificación del público por medio de placas o “*slogans*” pregrabados, que se presentan en cada fiesta, con el fin de demostrar su superioridad y rivalizar frente a

² Deborah Pacini considera que este proceso de inserción de músicas africanas en la costa Caribe colombiana, constituye un adelanto en el tiempo a las categorías comerciales de *World Beat* y *World Music*. Así, una década antes que las multinacionales discográficas utilizaran los circuitos globales de mercado para difundir músicas locales africanas o asiáticas, una parte de la población había creado ya un sistema de difusión y consumo de músicas africanas. En este mismo artículo presenta una completa descripción de los picós en Cartagena (Pacini, 1993).

³ Se encontró referencia en un informe de trabajo de campo de Antropología realizado en 1979 en la isla de Barú muy cerca de Cartagena, que define algunas funciones sociales del *pick up* y describe un poco lo que podrían ser los inicios de la inserción de músicas y estéticas africanas en la costa Caribe: “En las casas donde se escucha la música, en los *pick up* (picó), los hombres intercambian experiencias sobre la última navegación, sobre la pesca o las mujeres exuberantes y ardientes de los puertos por donde han arribado, ingieren licor, bailan...bailan...y bailan. La salsa es muy importante, lo mismo que el ballenato. Sin embargo para nuestra sorpresa extraordinaria, en las fiestas no escuchamos una sola cumbia; parece escucharse solo excepcionalmente, cuando van los gaiteros, casi siempre desde las Islas del Rosario. Allí recientemente por iniciativa del presidente López Michelsen, se dotó de instrumentos a una banda de músicos. Se escucha primordialmente una especie de ritmo rock antillano traído recientemente de Panamá, al cual los baruleros llaman “África”; sus promotores iniciales son los mismos navegantes atrevidos que lucen hermosos *African Look*, ya no considerados como “negros maricones”, sino estimados y vistos como algo completamente normal dentro de la población. Difícil afirmar que la continua actitud danzaria de los niños, jóvenes y viejos, constituya un entrenamiento para las grandes fiestas, como uno de mis compañeros lo insinuó. No lo creo, se trata de otro contexto, no es un entrenamiento, llevan el baile metido en sus glóbulos rojos, y a fe mía que es algo contagioso” (p. 64). Más adelante se refiere a una condición algo sincrética entre lo religioso y lo lúdico del *pick up*: “Por ejemplo, cuando un navegante del contrabando “corona” exitosamente un viaje, pagará en un picó todo el ron que sus amigos ingieran durante una semana; proveerá además las espermas necesarias para iluminar un cuadro o una estatuilla de la Virgen del Carmen, (...) es curioso y debe ser tenido en cuenta por quienes lean estos apuntes: el objeto de agradecimiento adoratorio, el cuadro o la estatuilla



otros *pick ups* y afirmando el valor de la identidad negra frente a las otras alteridades de la ciudad (Mosquera y Provansal, 2000). Veamos algunos ejemplos de estas placas:

“Orgullosa, criticón. Todavía estás con la idea de igualar a este picó?
Con ese sueño te puedes volver a acostar. Porque a mi nadie me puede igualar
y mucho menos superar”.

Pacini nos muestra una placa del picó “El Parrandero”:

“El parrandero les envía un mensaje a todas esas chatarras de tina, para que se
quiten la idea de competir conmigo. Porque yo no me presto para levantar picós
caídos. ¡ójelo! ¡caídos! ¡bien caídos!”.

(Pacini, 1993: 98)

Mosquera y Provansal en su artículo presentan una placa de uno de los más famosos picós de Cartagena, “El Rey de Rocha”, donde se puede ver claramente la intención de afirmar la identidad negra:

“Aaaaquí suena el Rey de Rocha!! El orgullo de los bailarines. Sus discos no
los tiene nadie porque es duro de conseguir. El orgullo de Rocha, el orgullo de
la Madre África, arrodíllense señores y señoras, arrodíllense. Gózalo mi
negramenta, los lenkos, mi gente de pelo quieto, goza, gózalo para la gente
brava, sólo ustedes saben gozá!”.

(Mosquera y Provansal, 2000: 103)

De esta manera, los picós más que ser espacios para la recreación de los habitantes de los barrios populares de Cartagena, se han convertido en un medio para la valoración y el reconocimiento de lo negro en la ciudad, además de reforzar y redefinir territorialidades urbanas.

Debemos recordar que tradicionalmente la palabra *champeta* en la costa Atlántica significa cuchillo o machete pequeño para usos diversos, y la despectiva categoría social

propiciatoria de nuevos y exitosos viajes, no está en la iglesia, está en las casas de los “picó”, demostración de actividad lúdica y propiciatoria, magia y rito no institucional” (p. 67) (Cardona, 1979).



“champetudo”, se refiere a todo lo que sea de mal gusto, de personas con vestimentas coloridas y estrafalarias o de delincuentes y antisociales.

En la década de los ochenta el pandillaje fue un fenómeno social que afectó en gran medida a Cartagena. A los bailes de *pick up* llegaban jóvenes pandilleros armados con champetas quienes frecuentemente formaban riñas que dejaban como saldo personas gravemente heridas y, en otros casos, personas asesinadas. Esta situación sirvió para que el sector hegemónico de la ciudad asociara con la delincuencia y la inseguridad, la nueva música que empezaba a ser bien recibida por la gente de los barrios populares. De esta manera se bautizó la música champeta, aquella que era consumida por los “champetúos”.

Para entender el fenómeno de la música champeta es necesario tener en cuenta la desigualdad social de Cartagena, asociada a imaginarios raciales discriminatorios de clase y género. Estos no son fenómenos recientes, sino por el contrario tienen una profundidad histórica y pueden ser considerados herencias coloniales⁴. No es prioridad en este texto hacer un repaso histórico de lo que fue el régimen esclavista en la colonia y de la importancia que tuvo Cartagena, como uno de los principales puertos de la colonia española y por donde ingresó un gran número de esclavos africanos a América. Lo que importa resaltar para nuestro interés, es el significado que tiene, para los afrodescendientes, el rechazo a la esclavitud desde la captura en África hasta su llegada a América; rechazo que se manifestaba por medio de fugas, rebeliones, suicidios e infanticidios.

En Cartagena la resistencia fue constante y quienes lograron escapar del régimen esclavista refugiándose y organizándose en los montes, creando lo que en Colombia se llamaron palenques (“quilombos” en Brasil o “cumbes” en Venezuela), hacen del cimarronaje el símbolo de la resistencia. Más aún, teniendo un testimonio vivo, presente en el Palenque de San Basilio, a 70 Km. de Cartagena (Friedemann, 1998). Esta misma historia es la que permite formular una identidad afro-transnacional que, como nos dice

⁴ Streicker ha investigado la forma en que se relacionan los términos clase, raza y género en las clases populares de Cartagena, argumentando cómo las nociones de género determinan los significados de clase y raza. De esta forma, para los santaneros (barrio Santa Ana) una manera de establecer la



Michael Hanchard, no se basa en una demarcación territorial, sino en un conjunto de historias y creencias compartidas acerca de la opresión ejercida por Occidente, sobre los pueblos africanos y afrodescendientes (Hanchard, 1999).

De la champeta africana a la terapia criolla

Esta música africana impactó de tal forma que no sólo se escuchaba y bailaba, sino que fueron surgiendo incipientes intentos de interpretación local. Así, a Cartagena llegaban las pistas musicales o se encontraba la forma de eliminar las interpretaciones vocales en lenguas africanas, volviendo a grabar sobre las pistas letras en español que la gente entendiera. Como estos nuevos intérpretes locales no hablaban ninguna lengua africana, la solución fue imitar en español lo que originalmente se cantaba. Sin embargo, aunque las letras de las canciones no tuvieran trascendencia, la música tenía la suficiente fuerza para hacer vibrar los cuerpos y permanecer en los gustos de la gente. Muchos temas interpretados con este método sonaron y gustaron en la ciudad y en la región.

La sorprendente aceptación de música africana llevó a que el Festival de Música del Caribe, realizado en Cartagena desde 1983, hoy extinto, además de promocionar expresiones musicales caribeñas, impulsara la inserción de música africana en la región. Estuvieron en el Festival artistas africanos de la talla de Soukous Stars, Kanda Bongo Man, Bopol Mansiamina y Diblo Dibala entre otros. Posteriormente, una vez aceptada la música africana, se dio un proceso de “criollización”, es decir, un proceso de composición e interpretación propias que dividió a productores e intérpretes en dos niveles. De un lado, intérpretes rurales como los pioneros Justo Valdez y Viviano Torres del Palenque de San Basilio quienes, conscientes de la importancia de sus raíces musicales, han pretendido mantener estas manifestaciones ancestrales, como el bullerengue o el chandé, fusionándolas con los ritmos populares africanos. Además, han resaltado la africanidad de la champeta cantando en la lengua criolla hablada en el Palenque. De otro lado, jóvenes

identidad de clase y raza de un individuo, es atendiendo a los actos que éste realiza, comparándolos con los patrones de comportamiento de su género.(Streicker, 1998)



intérpretes de Cartagena que le han dado un matiz mucho más eléctrico y algunas veces electrónico, alejado de los ritmos tradicionales.

A mediados de los ochenta el término terapia se refería al baile como expresión corporal de la música champeta. Tiempo después los términos se fueron fusionando estratégicamente, hasta el punto de adquirir igual significado. De esta manera, al hablar de champeta criolla o de terapia criolla se estaba hablando de lo mismo, de la música, con la diferencia de que el término terapia no era despectivo ni discriminatorio. De hecho, terapia se refería a la capacidad que tenía esta música y su baile para hacer sentir bien. Vale la pena tener en cuenta que un proceso de nominalización como éste, no es algo nuevo. Adrián de Garay, citando a Hopkins, nos recuerda que el rock ya lo había vivido en los años cincuenta. La *race music* o *sepia music* empezó a llamarse rock n' roll, evitando el estigma racial de la anterior clasificación (De Garay, 1994).

Sin embargo, aunque tuviera un nombre socialmente más aceptable, las reacciones de rechazo se seguían manifestando. Era (y aún es) frecuente escuchar en las calles o leer en los diarios el gran poder que tiene esta música para incitar a la violencia, las letras vulgares de doble sentido, la poca preparación vocal de los cantantes o la forma inmoral como se baila. Un artículo publicado en 1996 en el diario *El Universal*, el más influyente de la ciudad, titulado “La agresividad de la terapia criolla”, expresa que la producción musical debería servir para edificar y propagar un mejor modo de vida:

“Pero cuando el afán de competencia y de fama fácil ocupan el primer puesto dentro de las manifestaciones artísticas, lo más probable es que se produzcan esperpentos que le canten de manera burda a los miembros genitales o al acto sexual en masa” .

(Álvarez, Diario *El Universal*, 1996)

La falta de preparación de los intérpretes ha sido objeto de fuertes críticas. Si bien es cierto que en las primeras champetas criollas era fácil percibir algunos problemas de afinación, podemos notar un proceso conciente de perfeccionamiento, tanto de la interpretación vocal e instrumental, como de la producción. No en vano uno de los intérpretes con mayor aceptación en el momento se llama El Afinaíto. Estas críticas de “falta de calidad” no han sido armas suficientes para desestabilizar este proceso de



consolidación y por el contrario han sido fuente de lucha, donde productores, arreglistas y los mismos cantantes, desde hace ya varios años, han ido mejorando la calidad de la música.

No obstante, hasta hace apenas un año el ahora codirector del diario *El Tiempo*, curiosamente el de mayor influencia en el interior del país, defendía la idea de prohibir la champeta, el trance y el rap, idea que fue propuesta por el alcalde del municipio de Malambo, Atlántico. Lo que el autor argumentaba era “la progresiva degradación, desnaturalización y nociva contaminación externa que invade a los más representativos géneros de nuestra música popular costeña... es cuando el porro comienza a rapearse o se champetiza la cumbia” (Santos, Diario *El Tiempo*, 1999). Recientemente el alcalde del municipio de Tolú prohibió las fiestas con música Champeta.

Resistencia e identidad

Algunas investigaciones de antropología en Colombia han tratado el tema de la música y la identidad (Díaz, 1998; Bermúdez, 1992; List, 1983). Peter Wade realizó un trabajo donde argumenta la idea de la homogeneización como empresa básica en la construcción de la identidad nacional. A primera vista parecería que esta idea significara la eliminación de la diversidad, pero vemos que, al contrario, se acepta la diversidad y la diferencia como base de la nación. En otras palabras, es el interés de las elites nacionales por conservar las diferencias de jerarquía internas a la nación, y de conservarlas no sólo en el sentido en que las fuerzas hegemónicas las pueden dominar sino que las reconstruyen y las resignifican activamente para construir y redefinir su propia superioridad.

Wade hace un breve repaso histórico de algunas músicas interpretadas en Colombia como el bambuco o el vallenato y su relación con los procesos políticos de conformación de la identidad nacional. Hace referencia a Daniel Zamudio, quien en 1936 afirmó en un congreso de música que:



“La rumba y sus derivados porros, sonos, boleros, desalojan nuestros aires típicos autóctonos ocupando sitio preferente en los bailes y salones sociales, (...) la rumba pertenece a la música negra y traduce fielmente el primitivismo sentimental de los negros africanos... en efecto esta música, que no debería llamarse así, es simiesca“.

(citado en Wade, 1997: 78-79)

El autor anota que estas manifestaciones racistas -según él, ya eliminadas- obedecían a un nacionalismo centralista y homogenizante característico de la primera mitad del siglo XX (Wade, 1997). Contrario a Wade, pienso que estas manifestaciones racistas no han sido eliminadas y se mantienen.

Es necesario, sin embargo, no apresurarnos a afirmar categóricamente que las manifestaciones de rechazo son producto única y exclusivamente de las relaciones de poder en una sociedad racista y clasista. Susan McClary nos muestra un panorama histórico que trasciende categorías raciales, étnicas o de clase. En la historia de la música occidental, la subversión de la autoridad y la seducción por medio del cuerpo, han sido dos amenazas constantes para los sectores hegemónicos. Para esta autora, lo político de la música se encuentra en la forma en que se relaciona con el cuerpo y desestabiliza las concepciones socialmente aceptadas de género, subjetividad y sexualidad (McClary, 1994). Desde esta perspectiva, la terapia ha subvertido la autoridad de los discursos tradicionalistas y conservadores, siendo además una música con un indiscutible poder de seducción corporal, aunque la seducción corporal la encontremos también en una cumbia o un mapalé. Mosquera describe así el baile de la terapia:

“Las parejas bailan de forma muy sugestiva, dispuestas al diálogo de los cuerpos, el hombre se adhiere a la mujer de manera sensual, generalmente ambos cierran los ojos para sentir con mayor intensidad ese momento. Bailan en ‘una sola baldosa’, ‘a serrucho corrió’, por ahí ‘no pasa ni una aguja’, todas estas metáforas evocan la comunión de los cuerpos”.

(Mosquera y Provansal, 2000: 108)

El problema radica en la negación de legitimidad de una manifestación musical esencialmente juvenil, de reciente aparición, que busca incorporarse más que como música, como movimiento legítimo para los jóvenes negros cartageneros que encuentran



en esta manifestación cultural, una forma de fortalecer su identidad afrodescendiente, resistiendo la tendencia a la homogeneización cultural y redefiniendo las relaciones entre lo tradicional y lo moderno, frente a una ciudad polarizada, discriminatoria y excluyente.

Canales de resistencia en la terapia

En la terapia criolla es notorio un proceso transformativo en los textos de las canciones. Ya mencioné cómo en sus inicios los intérpretes imitaban en español lo que escuchaban en las versiones originales venidas de África. Luego vino el proceso de criollización que fue el de mayor impacto, pues las letras de doble sentido eran capaces de herir la sensibilidad de algunos, quienes encontraban vulgares las referencias directas o indirectas al cuerpo y a la sexualidad. Aquí sonaron temas como “La turbina”, antes llamada “Húndelo too” o la canción “Dame el chiquito”. Posteriormente -y aún sigue vigente- una etapa que puede interpretarse como la reivindicación de la música por medio de letras dirigidas a todo tipo de público. Algunas letras eran inspiradas en programas de televisión. De este modo, sonaron temas de los Power Rangers, los Caballeros del Zodiaco y el Rey León. También temas inspirados en la telenovela de turno como “La Viuda de Blanco” o recientemente “Juan Diablo” y “La Caponera”.

En los últimos años las letras se han caracterizado también por contener ideas de carácter social, en el sentido de describir situaciones cotidianas donde la gente de los barrios populares se puede identificar, por ejemplo la infidelidad, la corrupción, la pobreza, el “rebusque”, el maltrato infantil o el doble sentido en situaciones no necesariamente sexuales. Últimamente la agudización del conflicto en el país, ha llevado a algunos intérpretes a hablar en sus canciones sobre el secuestro o el desplazamiento forzado por la violencia.

Los principales medios de difusión de la terapia criolla son los *pick ups* y la radio. El mayor reconocimiento para los artistas de terapia es que sus canciones sean difundidas a través de la radio, pero definitivamente estos cambios recientes en los textos de las canciones obedecen en gran parte a la presión de las emisoras, cuyos criterios de selección de los temas que pueden entrar a la programación radial, imponen un límite de



expresividad. Así, se exige que las canciones tengan letras dirigidas a todo tipo de público y evitando, en lo posible, hacer alguna referencia de tipo sexual, como lo explica el gerente de una de las más importantes emisoras de la ciudad:

“Nosotros le aplicamos una especie de filtro a toda la música que nos llega, filtro que hacemos más exhaustivo con la llamada champeta o terapia, como también se le conoce, porque sabemos de las vulgaridades que se están grabando ahora”.

(citado en Álvarez, Diario *El Universal*, 1996)

Es por esto que la necesidad de radiodifusión de la terapia criolla, ha limitado en alguna medida el erotismo textual que los artistas de terapia han querido transmitir.

La terapia sobrevive en el mercado discográfico regional por medio de sellos independientes, que patrocinan su producción y más que ser un negocio rentable para unos pocos, significa también la forma de mantener la distancia con las grandes industrias discográficas del país, que aunque hayan dado apoyo a unos pocos artistas de terapia, son consideradas una amenaza. Mientras esta música no goce de legitimidad por parte de la sociedad nacional, las industria discográfica no arriesgará la producción de una música poco comercial, donde el producto que se llegara a lograr se acercaría más a la música tropical o al reggae, que a la esencia musical africana de la champeta. En este sentido, las nuevas formas de resistencia no se dan directamente a través de sus letras, sino que utilizan otros canales como la producción discográfica. De otro lado, la danza, expresión del erotismo intrínseco de la terapia y causa de tantos escándalos en algunos sectores hegemónicos de la ciudad y de la región, se expresa sin tapujos en el baile cuerpo a cuerpo en las fiestas, en las calles o en los *pick ups*, aunque sigan existiendo prejuicios morales que intenten desacreditarlo. Otra nueva forma de resistencia se establece a través de estos *pick ups*, en la demarcación de los espacios donde se consume la champeta. Esta territorialización refuerza la polaridad de la ciudad, manteniendo las distancias en las relaciones de raza y clase. Los *pick ups* en Cartagena se quedarán en los barrios populares, imaginados como barrios negros de clase baja, alejados de los barrios imaginados blancos de la clase alta.



Así, la champeta o terapia criolla viene desarrollado desde hace ya varios años, un proceso de consolidación dentro de la cultura local, regional y nacional, redefiniendo simultáneamente otros procesos de carácter político, poniendo en prueba el reconocimiento de una nación multiétnica y pluricultural.

Bibliografía

- Alvarez, Rubén Darío. 1996.
“La agresividad de la terapia criolla”, en *El Universal*, 26 de abril, Cartagena.
- Bermúdez, Egberto. 1992.
“Música, identidad y creatividad en las culturas afroamericanas: el caso de Colombia”, en *América negra*, N° 3, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, pp. 57-68.
- Cardona C, Diego. 1979.
Barú, isla y pueblo del Caribe: realidad, mito y cambio social. Informe de trabajo de campo. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, UDICH, Bogotá.
- De Garay, Adrián. 1994.
“El Rock, una práctica cultural. Entre la lógica de la producción y la lógica del reconocimiento”, en *Comunicación y espacios culturales en América Latina*, Cátedra UNESCO de Comunicación Social, Pontificia Universidad Javeriana, Santa Fe de Bogotá.
- Díaz, María Elvira. 1998.
Danzando conmigo misma: identidad, música y hermandad afroamericana, tesis de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Friedemann, Nina. 1998.
“San Basilio en el universo Kilombo-Africa y Palenque-América”, en *Geografía humana de Colombia. Los Afrocolombianos*, Tomo IV, Adriana Maya ed., Bogotá, pp. 79-101.
- Hanchard, Michael. 1999.
“Afro-modernity: Temporality, Politics and the African Diaspora”, en *Public Culture: Alter/Native modernities*, 11 (1), Dilip Parameshwar Gaonkar ed., Duke University Press, pp. 245-268.
- List, George. 1994
Música y poesía en un pueblo colombiano, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Bogotá [1983].
- McClary, Susan. 1994.
“Música y cultura de jóvenes: la misma historia de siempre”, en *A contratiempo*, N° 9, Bogotá, pp. 12-21.
- Mosquera, Claudia y Marion Provansal. 2000.
“Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias, a través de la música y el baile de champeta”, en *Revista aguaita*, N° 3, Junio, Bogotá, pp. 98-113.



Pacini Hernández, Deborah. 1993.

“The picó phenomenon in Cartagena, Colombia”, en *Revista América negra*, N° 6, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, pp. 69-115.

Santos Calderón, Enrique. 1999.

“Prohibida la champeta”, en *El Tiempo*, domingo 7 de febrero, Santa fe de Bogotá.

Streicker, Joel. 1998

“Race, Class and Gender in Cartagena, Colombia”, en *Blackness in Latin America and the Caribbean*, Vol I, Norman Whitten y Arlene Torres eds., Indiana University Press, Indianapolis, pp. 278-307.

Wade, Peter 1997.

“Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña”, en *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*, ICAN, Bogotá, pp. 61-91.