

# Anne Swing: procesos de construcción de identidad entre Palenque y el Gran Caribe<sup>1</sup>

Andrés Gualdrón/ Universität Salzburg

El disco *Anne Zwing*, publicado en 1988 por la banda homónima (posteriormente conocida como Anne Swing) y liderada por el músico Viviano Torres, es un caso de estudio interesante tanto de los múltiples estratos existentes en la relación entre música e identidad en el Caribe colombiano como de las estrategias de “producción” de identidad en el país.<sup>2</sup> Habitualmente considerado como un trabajo fundacional dentro del género de la champeta criolla (Soto y Abril 2004), el disco es cantado en lengua palenquera y ratifica en parte las asociaciones existentes entre ésta y el pasado cimarrón y africano de sus hablantes. Prescindiendo de instrumentos tradicionales y acogiendo estilos como el reggae y la soca, el disco se embarca en un estilo modernista que le permite participar del auge de los discursos sobre el Gran Caribe de la década de los 80 (Cunin 2004). A pesar de este estatus múltiple, el álbum es usualmente catalogado como un ejemplo temprano tanto de la champeta criolla como de su internacionalización (Soto y Abril 2004), asociación que, como se verá, genera otra serie de preguntas sobre la historia de los procesos identitarios en la región y permite reflexionar sobre sus discursos africanistas.<sup>3</sup>

Este artículo inicia con una discusión teórica sobre la identidad, en la que se abordan también conceptos como el de la *etnodiversidad* (Birenbaum 2009) y el de *esencialismo estratégico* (Adams 2001). Posteriormente, se discute la historia, composición y recepción del disco en cuestión para, finalmente, analizarlo a la luz de los conceptos teóricos previamente mencionados. Así, se reflexiona sobre cómo el disco juega creativamente con los recursos de la lengua, la cultura y la memoria colectiva para ayudar a moldear una identidad afrodiaspórica que, sin embargo, se constituye al interior de una tensión entre las presiones y contradicciones propias del contexto etnodiverso y la legítima necesidad de emancipación y autodeterminación de las comunidades afrodescendientes en el país. De esta forma, se configura como un ejemplo del mencionado “esencialismo estratégico.”<sup>4</sup>

## 1. Identidad y etnodiversidad

Para definir un marco teórico en torno a la identidad apropiado para nuestra discusión se repasarán los aportes de dos autores que desde hace varias décadas cimientan la teoría sobre el tema, tanto desde una perspectiva general como aplicada a los procesos específicos de la música: Stuart Hall y

Simon Frith. Esta inclusión no busca ratificar *per se* el estatus de estas teorías, sino abordarlas desde un espíritu interrogativo: ¿Qué reflexiones podrían surgir de contraponer el “estándar” de la teoría sobre la identidad a los procesos particulares de la música afrocolombiana y la forma en la que ha sido comprendida?

En su introducción a la compilación “Cuestiones de identidad cultural” (2003), Stuart Hall adelanta una crítica del término en la que problematiza sus usos dentro del lenguaje común. En contraposición a las ideas “tradicionales” sobre identidad, según las cuales ésta surge de la determinación pasiva del sujeto por su origen y pertenencia a una colectividad, Hall la concibe como parte de una praxis. Más allá de la sumisión de los sujetos a una serie de condiciones preexistentes y fijas, en los procesos de formación de la identidad se da una articulación entre el sujeto y ciertas prácticas discursivas que acaban por configurarla como un ejercicio constante de construcción. De esta forma, Hall afirma: “las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser” (2003, 15); así mismo, afirma que las identidades “se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella” (18).

En este sentido, Simon Frith (2003) describe cómo la música parece ser un elemento particularmente poderoso en los procesos de construcción de identidad subjetiva y social. Desde un ángulo similar al de Hall, el autor se desliga de los enfoques que buscan explicar la relación entre la música y la sociedad caracterizando a la primera como un simple reflejo o un mero subproducto de la segunda (2003, 181); por el contrario, su interés es develar una interacción más compleja entre ambas. Así mismo, analiza cómo la música crea al sujeto y a la comunidad, se encarga de poner de manifiesto sus valores éticos y estéticos y acaba por convertirse en un factor que constituye y determina la interacción social.

Ubicándonos en el contexto colombiano, vemos que en el escenario político los discursos en torno a la identidad de las minorías étnicas se fortalecieron progresivamente desde los años 70 a través de la acción de diversos movimientos indígenas y afrodescendientes (Rojas 2012). Estos discursos, que son a su vez procesos de construcción de identidad en el sentido descrito en los párrafos anteriores, se vieron potenciados por los cambios económicos y políticos que se

desprendieron de la redefinición de Colombia como un Estado plural y multicultural. Una buena manera de entender su trasfondo histórico y los propósitos que cumplen es revisar el concepto *etnodiversidad*, utilizado por autores como Michael Birenbaum (2009) en su texto sobre la relación entre música e identidades afropacíficas.

Para introducir las reflexiones aportadas por Birenbaum, Mauricio Pardo describe a la etnodiversidad como “el régimen postmoderno de adjudicación de valor a la diversidad cultural” (Pardo 2009, 43). Identificando como actores de este proceso a las entidades internacionales encargadas de los procesos de patrimonialización, la academia, los gobiernos locales, los estados nacionales, la industria cultural, los activistas y los artistas mismos, la etnodiversidad surge en el contexto de una fase “posmoderna” del capital en la que empieza a vislumbrarse un potencial incalculable de valor en objetos, espacios y en prácticas marginalizadas de diversas culturas que antes eran consideradas como desprovistas de interés (Birenbaum 2009). En conexión con el proceso paralelo de aparición de los discursos en torno a la biodiversidad y ejemplificando su lógica en referencia al espacio geográfico del Pacífico colombiano, Birenbaum describe cómo “la biodiversidad y la etnodiversidad surgen al momento de la transformación de una zona percibida como un salvaje ‘infierno verde’ sin mayores valores a un territorio de riquezas naturales y culturales” (194).

Para el autor, en el caso colombiano, la etnodiversidad tiene como antecedente la emergencia de discursos en los que la diversidad regional se constituye como un valor preponderante para la identidad cultural de la nación, configurándose así el ideal de ésta como espacio unificado donde, sin embargo, conviven expresiones múltiples (Wade 1998; Birenbaum 2009). En la medida en que, a lo largo del siglo XX, esta modernidad nacional desplaza su acento de un discurso de diversidad regional a un discurso de diversidad más explícitamente étnico y racial, se instaura con más claridad una lógica etnodiversa en el país. Esto es perceptible, por ejemplo, en las músicas de San Basilio de Palenque, representadas más como negras que como parte de la música “costeña” (Birenbaum 2009).

Concomitantemente con la idea de etnodiversidad, el “multiculturalismo” se oficializa en el Estado colombiano con la Constitución de 1991, la cual reconoce teóricamente la diversidad étnica y cultural como fundamento de la nación, dibujando una república de carácter pluralista. Posteriormente, la ley 70 de 1993 expande esta lógica a las poblaciones afrocolombianas, buscando reconocer su contribución a la nación y desagrarlas por su historial de marginación sistemática (Rojas 2012, 145).

Dentro de este estatus etnodiverso vemos que las expresiones culturales de las diferentes etnias se ven avocadas a *representar* de manera fiel su cultura de origen o, empleando

la terminología de Birenbaum, a funcionar de forma *metonímica* con la matriz cultural que las produce (Birenbaum 2009). Como explica el autor, en el contexto de la Constitución se define el estatus de los grupos étnicos en cuanto tales por los factores diferenciales que se hacen explícitos, sobre todo, en sus expresiones culturales. En consecuencia, las expresiones de los grupos se ven sometidas a la presión constante de tener que atestiguar y confirmar la singularidad de la colectividad que las produce –ratificando así la existencia misma de la etnia y la legitimidad de su “membresía” en el abanico pluriétnico de la nación–. Para Birenbaum, entonces, la *autenticidad* de las prácticas culturales en el contexto de la etnodiversidad se mide por su capacidad para establecer esta metonimia, y por su “éxito” en la tarea de constituirse como íconos del grupo social que las produce o las reclama (200).

Aunque la música puede ser tremendamente efectiva como prueba de la singularidad cultural de las etnias, su carácter fácilmente comercializable, difundible y espectacularizable entra en tensión con los demarcadores de “autenticidad” anteriormente mencionados, en los que la insistencia en rasgos como la fidelidad a la tradición y la no comercialización (relacionados también con ideas “folcloristas” en torno a la música) juegan un papel preponderante. Para el caso colombiano, el contexto neoliberal en el que surge la etnodiversidad obliga a las comunidades a explotar el potencial económico de sus prácticas culturales con miras a salvaguardar su existencia misma. Esto, necesariamente, genera otra serie de contradicciones con los valores asociados a la autenticidad y con el contexto comunitario y social del que provienen (Birenbaum 2009; Rojas 2012).

Ahora bien, la reflexión presentada en torno a la etnodiversidad muestra, en un sentido, cómo las ideas de Hall y Frith pueden resultar relevantes para analizar estos procesos y advertir algunos de sus riesgos. Bajo el régimen etnodiverso, la cultura de los grupos étnicos debe presentarse mediante un discurso público que reitera viejas ideas sobre la identidad: no como engranajes dentro de un proceso complejo de posicionamiento social, sino como el subproducto y el reflejo de identidades monolíticas, preestablecidas e inmutables. Como se verá en algunos fragmentos académicos y de prensa más adelante en este texto, es común que los medios, los productores y, en algunos casos, la academia, ratifiquen estas nociones esencialistas en torno a la vida y “cultura” de las comunidades.<sup>5</sup>

Para alumbrar esta serie de ambigüedades desde otro ángulo, quizás sea útil invocar aquí el concepto del *esencialismo estratégico*, empleado en los estudios decoloniales y en las teorías sobre las políticas de identidad (Adams 2001). Este surge de la discusión entre las visiones *esencialistas* –que, por ejemplo, buscaron reactivar una supuesta identidad esencial precolonial de las comunidades– y las *construccionistas*, que entienden la identidad como necesariamente producida y afectada por el contexto social (desdeñando la posibilidad de

una esencia racial, étnica o nacional). El *esencialismo estratégico*, por su parte, se alinea con el enfoque construccionista pero reconoce el potencial de agencia y organización política para las comunidades que comporta movilizar algunas de las categorías empleadas en el contexto de los discursos esencialistas (como, por ejemplo, las de lo *negro* o lo *indígena*) (Adams 2001). El término *esencialismo estratégico*, acuñado originalmente por la teórica literaria y crítica feminista Gayatri Chakravorty Spivak surge en el marco de su teorización sobre los procesos de reconstrucción historiográfica en contextos políticos de descolonización (Pande 2017). Su análisis de los mismos revela cómo buena parte de las categorías que las comunidades subalternas utilizan en la construcción y delimitación de su propia trayectoria histórica parten de términos previamente empleados por los grupos colonizadores y de élite (6817). Reconociendo la dificultad de que estos grupos se enuncien a sí mismos por fuera de los marcos preestablecidos por las clases hegemónicas, Spivak menciona la posibilidad de una autorepresentación “estratégica,” donde se acepte el uso de estas categorías esencializadas bajo la idea de interrogarlas, transformarlas y finalmente emplearlas de acuerdo a propósitos políticos específicos (6818, 6819).

En las discusiones teóricas presentes en el libro *Ethnicity, Inc.* de Jean y John Comaroff (2009) convergen de manera puntual y pertinente para nuestro caso de estudio algunas de las preocupaciones presentes en esta discusión teórica: específicamente, las constricciones del neoliberalismo sobre las comunidades y también las posibilidades de autodeterminación y agencia de estos grupos mediante el juego identitario y étnico “estratégico”. Aunque asumen una postura crítica frente a las presiones que el capitalismo actual impone sobre los grupos en lo referente a las representaciones de su propia identidad y etnicidad, reconocen –en su introducción de expresiones como la de “etnoempendedorismo” (*ethno-entrepreneurialism*)–, que el mercadeo de la identidad construida en términos étnicos no lleva de una forma necesaria, como podría pensarse, a la autoparodia o a la devaluación de la propia cultura (Comaroff y Comaroff 2009). Según su análisis, del etnoempendedorismo se desprenden, en algunos casos, procesos de re-afirmación de las prácticas culturales y la aparición de nuevos patrones de socialización, así como una expansión de la conciencia de los colectivos sobre sí mismos que redundan en una mirada más aguda sobre sus propias prácticas –reconociéndolas, dominándolas y empleándolas estratégicamente. En palabras de los autores, “aquellos que (re) claman su ‘naturaleza’ étnica por medio del etnoempendedorismo bien fundamentado parecieran hacerlo, más o menos frecuentemente, con una buena medida de conciencia crítica y táctica” (27).<sup>6</sup>

En la siguiente sección analizaremos las características, historia y recepción del disco *Anne Zwing* (1988) para, posteriormente, en la sección 3, revisar en qué medida se relaciona y negocia con las tensiones propias de contextos como el

de la etnodiversidad y con ideas como la del esencialismo estratégico.

## 2. El álbum *Anne Zwing* (1988): entre sonidos modernos y lenguas ancestrales

### 2.1. *Anne Swing, el Festival de Música del Caribe y la historia de la champeta*

Viviano Torres, nacido en San Basilio de Palenque en 1959, conforma Anne Swing en 1986 y realiza los primeros ensayos junto a su banda en las instalaciones del Departamento de Música de la Escuela de Bellas Artes de Cartagena. De acuerdo con su relato, el músico terminó estudiando en esta institución tras recibir de manos de Aníbal Olier Bueno (pintor y director de esta escuela) una de las ocho becas entregadas a los músicos de Son Palenque en retribución a sus presentaciones en las versiones del Festival de Música del Caribe que tuvieron lugar en los años 1983 y 1984, respectivamente (Torres 2015).<sup>7</sup> Torres, quien inicialmente participó en Son Palenque como bailarín, paulatinamente empezó a desempeñarse como vocalista invitado del grupo, tal y como se muestra en la canción “Cumbia Africana”, publicada en el álbum *Afric Erotic* de la agrupación Son Palenque en 1986 y en la compilación *La champeta de Felito* (producida por la disquera Felito Records de Barranquilla durante el mismo año).

En 1987, Torres se propone participar en el Festival de Música del Caribe junto a Anne Swing. Tras entregar a Paco de Onís y a Antonio Escobar, directores del Festival, un cassette con la grabación de uno de los ensayos del grupo, Torres logró asegurarse un puesto junto a su banda en el concierto de bienvenida del evento. Allí realizaron una exitosa presentación, si se tiene en cuenta que fue registrada al día siguiente, el viernes 20 de marzo de 1987, en la primera página del diario *El Universal*.<sup>8</sup> Gracias a esta experiencia, durante los dos años siguientes Anne Swing empieza a tocar regularmente en Cartagena y es invitado en 1988 a formar parte oficial del cartel del 7° Festival de Música del Caribe, haciendo una presentación el sábado 19 de marzo en el sector de Las Tenazas, en la ciudad amurallada.<sup>9</sup>

¿Qué importancia cultural tenía el mencionado festival en la Cartagena de los años 80? Tras su lanzamiento en 1982, el evento juega un papel importante en la difusión y reconocimiento del abanico de géneros africanos y caribeños que se difundían en los picós y que hasta el momento permanecían confinados exclusivamente al entorno de los barrios populares de la ciudad (Cunin 2004). Apoyado por una labor “pedagógica” e informativa realizada por programas radiales como “Caribe Son” y “Arriba Caribeño” (Cunin 2004), la cual estimulaba la discusión sobre el contexto y origen de estos estilos, el Festival logró de alguna manera expandir el alcance de

esta música a otros segmentos sociales de la ciudad y a sus espacios institucionales, sacándolos –al menos momentáneamente– del “confinamiento” de las fiestas de los barrios.

Como señala Ochoa (2013), la fiesta de los picós y, por asociación, la “música champetúa,” han sido denunciados durante buena parte de su historia por la prensa tanto local como nacional por resultar “peligrosos” e inadecuados como espacios de socialización para las comunidades.<sup>10</sup> En el caso particular de Cartagena –donde muchas de las barriadas populares en las que se organizan estas fiestas son las mismas barriadas negras, en el marco de un esquema de distribución de la riqueza altamente racializado y segregacionista– la champeta es constantemente leída como salvaje e “inculta”, impregnándose de las mismas connotaciones racistas que operan en su contexto urbano inmediato y en el contexto nacional. Esta distribución inequitativa y racializada de la riqueza, como señala Ochoa (2013), se refleja también en la distribución urbanística de la ciudad, la cual se organiza en torno a un sector histórico y “amurallado” (altamente gentrificado y al que acceden casi exclusivamente turistas e inversionistas internacionales), un distrito afluente –relacionado con la industria del turismo y colindante con la ciudad histórica– y los barrios populares, que aún permanecen lejos de la mirada del visitante internacional y son habitados en su mayoría por poblaciones negras (Ochoa 2013). Durante los años 80 la champeta, que permanecía como práctica oculta en estos barrios, salía al menos momentáneamente de su encierro y lograba liberarse parcialmente de sus asociaciones negativas durante las fechas del Festival de Música del Caribe, alterando –así fuera superficialmente– algunos de los rígidos discursos segregacionistas de la ciudad.

Ahora bien, ¿a qué corresponde exactamente la mencionada “música champetúa”? Como afirmé en un texto periodístico sobre la historia de la champeta:

Una división que opera en el contexto de la champeta es la de «champeta africana» y «champeta criolla». Con respecto a la primera categoría, ya desde los años 70 hay una presencia establecida de discos africanos en los distintos picós de la costa caribe. La procedencia de esta música es variada: aunque muestra sonidos de países como, por ejemplo, el Congo, Nigeria o Sudáfrica, también puede incluir discos del Caribe (representando en sus repertorios, por ejemplo, la música de Haití y de las diferentes Antillas francesas). (...) Con la champeta criolla sucede un proceso paralelo: desde hace cinco décadas existen adaptaciones locales (criollas) de este repertorio «africano» que, impulsadas por sellos barranquilleros como Machuca, Felito Records o HAM y por sellos cartageneros como Rey de Rocha o Musicología El Flecha (entre muchos otros), dieron pie ya no sólo a versiones de música africana sino a una producción local original. (Gualdrón 2020)

Es importante mencionar que la presencia de música africana en la región se da, durante los años 80 y 90, mediante el trabajo de diversos importadores independientes que buscaban discos africanos en discotiendas europeas y norteamericanas para comercializarlos en los sistemas de sonido de ciudades como Barranquilla y Cartagena. Entre estos importadores se encuentran personajes como Osman Torregroza, Humberto Castillo, Hernán Ahumada y David Borrás, entre otros. El énfasis de los picós en difundir este repertorio internacional va virando lentamente hacia una producción de champeta local (como se menciona en la cita anterior) y hacia el establecimiento de una industria discográfica de artistas locales, con una especial fuerza en la ciudad de Cartagena. Desde entonces es común que el repertorio picotero incluya temas tanto internacionales como locales en sus programaciones.

La relación entre el festival y la “música champetúa” fue abordada en el artículo “La champeta en el patio de vecindad caribe,” publicado el 19 de marzo de 1987 en el diario *El Universal* de Cartagena. Rememorando la primera edición del festival, llevada a cabo en 1982, el artículo señala que Antonio Escobar, su director, “era el único que para entonces se atrevía a programar ‘esa música champetúa’, como despectivamente la llamaban quienes ahora pelean a destellazos un pase de cortesía para bailar ‘champeta corrida’ cuatro noches de festival” (Mouthong 1987).

En efecto, esta apertura a la programación de artistas que en muchas oportunidades ya habían sonado en Cartagena a través del picó, hizo que el público de la ciudad viera en vivo a artistas africanos como Soukous Stars, Kanda Bongo Man y el haitiano Coupé Cloué, entre otros. Aunque no es correcto afirmar que la sociedad haya eliminado completamente con el Festival sus prejuicios con respecto a la champeta, la popularización que éste permitió de los ritmos de África y el Caribe en áreas de la ciudad distintas a las de los barrios populares fue provechosa para grupos como Anne Swing, que aprovecharon la plataforma del Festival para posicionarse frente a un público que habría sido más restringido de no ser por este espacio y su mediatización.

## 2.2. *El álbum Anne Zwing (1988) y la “armonía” del Caribe*

En paralelo con estas experiencias, Torres graba el álbum debut de su banda en los estudios Unison de Barranquilla. Algunas de las figuras relacionadas con la producción de este disco son el teclista Chelito D’ Castro, quien trabajó también junto a Joe Arroyo; Mario Rincón, recordado por su trabajo en las consolas de Discos Fuentes, y Álvaro Cuéllar, importante arreglista y guitarrista de champeta.

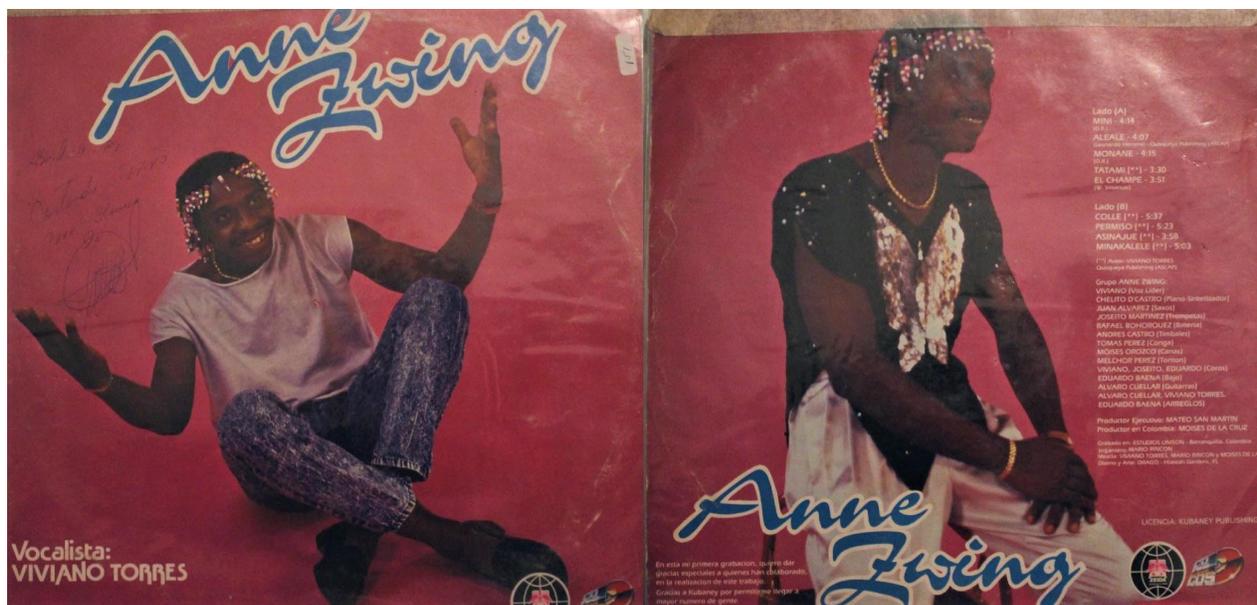


Figura 1. Portada y contraportada del LP *Anne Zwing* (1988; fotografía del autor)

Aunque a la postre el disco ha sido referenciado como una suerte de “hito fundacional” dentro de la champeta criolla – aseveración válida teniendo en cuenta el resto de la trayectoria de Viviano Torres y su estatus actual dentro del género– y aunque el Festival de Música del Caribe, como se vio, ayudó en la difusión de los repertorios “champetúos” en nuevos contextos de la ciudad, es curioso constatar cómo, originalmente, tanto en el disco en sí mismo como en las reseñas asociadas al grupo, se omitía consistentemente cualquier asociación con la palabra “champeta”. Esta situación podría leerse, quizás, como la prueba de que la superación de la fuerte carga racial de esta música –con sus connotaciones negativas en el contexto de una ciudad como Cartagena– no podía darse tan fácilmente.

El jueves 17 de marzo de 1988, el diario *El Universal*, refiriéndose a la invitación de Anne Swing al Festival de Música del Caribe de aquel año y omitiendo la palabra “champeta”, afirma: “[el grupo] ha incursionado en el ambiente musical de Colombia y en el exterior, con temas reggae, calipso, soca, yuyú. Desde años atrás no se había percibido tanta fuerza de un grupo como ha sucedido con Anne Swing”. En efecto, si canciones del disco, como *Mini*, *Alealé* o *Asinajué*, exhiben sonidos que permiten vincularlas a estilos antillanos como la Soca, canciones como *Colle* y *Permiso* se acercan al reggae y al ska, configurando un disco que bebe de múltiples fuentes rítmicas del caribe francófono y anglófono.

Ahora bien, la historia de la canción *El Champe*, quinto corte del disco, es bastante ilustrativa con respecto a las posibles connotaciones negativas del término “champeta”. Compuesta por William Simancas, la canción fue donada por el músico y productor a Anne Swing tras notar que ambos compartían el interés por la interpretación de los ritmos

caribeños en boga en el momento (Simancas 2015). Inicialmente, Simancas le enseñó la canción a Anne Swing y dirigió los arreglos para la misma durante los ensayos del grupo, pero no participó en las sesiones de grabación realizadas en Barranquilla. La primera estrofa y el coro del tema, tal y como fueron consignados en el disco, dicen:

(Estrofa)

Yo soy el negro de más sabor  
Bailo terapia, te bailo un son  
Mi sangre negra, caribe soy  
Bailo la soca, canto yuyú  
Las jevas saben que mono soy  
Serrucho de *one*, detrás del picó  
No como cuento ni sugestión  
Mira men, pa'lante es pa'llá

(Coro)

Baila, baila mi yuyú  
La soca te traigo yo  
Baila, baila mi yuyú  
Calipso te traigo yo  
Baila, baila mi yuyú  
Yuyú, también reggae,  
con mucho caché  
Baila, baila mi yuyú  
Caribe te canto yo  
(Anne Zwing 1988)

Sin embargo, según los planes de Simancas, el coro no debía decir “baila, baila mi yuyú”, sino “baila, baila champetú”. Champetú es una abreviación de ‘champetúo’, y con la referencia Simancas buscaba reinstaurar la imagen de los champetúos como bailarines y aficionados a la música y no

como personas violentas o marginales –tratando de combatir los mencionados prejuicios que persisten hasta el día de hoy. Debido a presiones por parte del sello disquero colombiano asociadas a estas preconcepciones discriminatorias, la canción finalmente no usó la palabra “champetú” en su letra, siendo reemplazada por el vocablo “yuyú” –que de acuerdo con el relato de Simancas “significa vacile allá en Palenque”– (Simancas 2015). El periodista Gustavo Tatis Guerra describe lo sucedido como un episodio de censura a la canción original (Tatis Guerra 2018).

Planteamos entonces la hipótesis de que este silenciamiento de la palabra champeta y algunos elementos sonoros del álbum pueden estar relacionados también con una nueva tendencia que tuvo lugar en la segunda mitad de los años 80, ya implícita en el éxito del Festival de Música del Caribe descrito anteriormente: el intento de inscribir la cultura local de la ciudad dentro de la cultura del “Gran Caribe.”

Como lo describe Elisabeth Cunin (2004), en la segunda mitad de los años 80 se inicia en la ciudad un proceso que, a partir de una serie de medidas enfocadas a reconocer y potencializar el valor turístico de Cartagena, orientan su actividad económica y sus vínculos culturales hacia el contexto del Caribe, tratando en parte de romper con sus gastadas ataduras a la Colombia andina y buscando hacer un contrapeso a su condición de región alejada del poder central nacional.

La relación de conflicto y subordinación de Cartagena con el centro del país es de vieja data: tras haber jugado un papel económico y cultural central durante el periodo de La Colonia, la independencia de la nación condujo a Cartagena a un proceso de deslegitimación en el que la composición racial de su ciudadanía denotaba una “urbanidad de segunda clase” (Cunin 2003, 288). En la práctica, este nuevo estatus se manifestó en condiciones económicas más duras para la ciudad y en mayores dificultades para acceder a los procesos de modernización y de crecimiento de su infraestructura. Así pues, la posibilidad de una identificación con imaginarios internacionales resulta apenas natural como mecanismo de ruptura con el centralismo discriminatorio del país.

El vínculo con el Gran Caribe en el que se embarca Torres junto a Anne Swing parte también de una voluntad legítima de participar, en término sonoros e instrumentales, de prácticas musicales modernas, comerciales e inscritas en un mercado establecido –y, de esta manera, la identificación con el Caribe funciona también como promesa de “profesionalización” en la música. Este enfoque se hace explícito en la manera en la que Torres recuerda su ya mencionada participación en Son Palenque y en cómo describe lo que representó para él una divergencia estética y práctica con el grupo:

(Son Palenque es un) grupo de música tradicional, no es de champeta, sino de pura música orgánica. [...] El señor Justo Valdez, que es el director del grupo,

es una persona muy orgánica que quiso conservar su estructura tradicional. [...] Dije bueno, para que esto pueda dar algunos dividendos hay que meterle armonía, hay que estudiar música para armonizar estos ritmos, tratar de volverlos más profesionales. [...] A nivel de tradición, ellos son unos profesionales, pero técnicamente si tú quieres que este producto se venda hay que tecnificarlo y mostrarlo con algún ropaje. (Torres 2015)

En su artículo del jueves 17 de marzo de 1988 sobre la invitación de la banda al Séptimo Festival de Música del Caribe, la redacción del diario *El Universal* afirma: “El grupo tiene los siguientes instrumentos: piano, sintetizador, dos guitarras, bajo, congas, batería, timbal, guaduas, pandereta, güiro, saxofón y trompeta”. El disco, por su parte, incluye sintetizadores, saxos, trompetas, baterías, timbales y percusiones menores (descritas como cañas y tontones), congas, bajo eléctrico y guitarra eléctrica. Así, vemos cómo en su formato se priorizaba el uso de los instrumentos modernos presentes habitualmente en la música caribeña de la época, prescindiendo del formato de tambores comúnmente asociado a la música palenquera.

En cualquier caso, resulta especialmente interesante que Torres, al buscar apartarse de la estética de un grupo como Son Palenque, encontrara en las transformaciones tímbricas y de formato un camino para su propósito. Podríamos aquí interpretar que el apartarse de un sonido que denomina en la entrevista como “orgánico” no implica solamente moverse de una estética anclada en sonidos tradicionales y percibidos implícitamente como “naturales” para acoger los valores “artificiales” de la producción de la música comercial; significa, también, acoger literalmente sonidos “sintéticos” y electrónicos en el grupo. El mencionado Chelito D’ Castro, quien grabó los sintetizadores en el disco –prominentes en canciones del álbum como *Alealé*–, alcanza con estas sonoridades no sólo una fuerte ruptura con lo que se considera como el sonido clásico de palenque, sino que se inscribe en una tendencia presente en el sonido de muchos de los artistas que participaron del Festival de Música del Caribe y que tuvieron un impacto importante sobre la tímbrica de la música compuesta en la región. A partir de entonces, manifestaciones de la música local exhibirán sonoridades vinculadas a la síntesis digital, cuya impronta se ve no sólo en los discos de la época de productores como William Simancas –quien conoció el teclado Yamaha DX7 tras coincidir en el escenario del festival con la banda del montserratenense Arrow– (Simancas 2015), sino también en los lanzamientos del sello HAM y en el trabajo de productores como Mariano Pérez junto al grupo “Renacer,” entre otros.

Retomando la historia de Anne Swing, esta voluntad de participar de un mercado musical establecido y de inscribirse en las sonoridades contemporáneas del Caribe resultó

en buena medida fructífera para Viviano Torres y su banda. Durante esta época conoce al promotor colombiano Moisés de la Cruz, quien está vinculado al sello norteamericano Kubaney, especializado en la grabación y distribución de música latina. A través de La Cruz, el disco grabado en Barranquilla y aún sin editar de Anne Swing llega a manos del promotor musical cubano-americano Mateo San Martín, fallecido en 2014 y en aquel entonces presidente de Kubaney Records. La empresa inicia un proceso de negociación con Torres para licenciar y lanzar internacionalmente su música, asegurándole un contrato de cuatro discos y un concierto en la popular Calle 8 de Miami –distrito central para la vida nocturna y la cultura latina en la ciudad–, donde Torres de hecho hace una presentación de su trabajo en el año de 1988 (Torres 2015). De esta forma, el disco es un ejemplo temprano de internacionalización de la música de la ciudad asociada al entorno de la champeta (Soto y Abril 2004).

### 2.3. Reflexiones en torno al uso de la lengua palenquera en el álbum *Anne Zwing* (1988)

Un elemento característico del álbum son sus letras escritas en lengua palenquera. Ligado a la historia de San Basilio de Palenque, el palenquero está entre las dos denominadas “lenguas criollas colombianas”, y surge gracias a la independencia política y cultural alcanzada por los cimarrones que fundan esta comunidad en el siglo XVII (Dieck 2008).

En la entrevista realizada a Torres, el músico relata que reconoció palabras de ascendencia bantú y usadas en el palenquero en varias de las canciones africanas que llegó a escuchar en los picós. Así mismo, cuenta que durante su presentación debut en la bienvenida del Festival de Música del Caribe de 1987, varios de los integrantes del público pensaron que Anne Swing era una propuesta internacional –ya que, presentando a la banda, hacía discursos tanto en inglés como en palenquero– (Torres 2015). Algunos de estos elementos parecen sugerir que Torres, mediante el uso de la lengua de su pueblo, participó conscientemente del carácter “internacional” que les brindaba a las producciones locales el empleo de idiomas distintos al español, como se verá en la sección 3.2.

La literatura académica, la prensa y el propio Torres han señalado la importancia de este elemento lingüístico en el disco, haciendo hincapié en su significado simbólico, racial y político. El uso de la lengua mencionada reafirma un discurso de “rescate” de las tradiciones palenqueras y, por ende, una reafirmación de la raza negra (en tanto Palenque es habitualmente nombrado como un “auténtico territorio africano en Colombia”). Así pues, la mayoría de las canciones del disco están tituladas con expresiones comunes en lengua palenquera, como es el caso de *Mini* (en español “Ven”), *Colle* (“Correr”), *Asinajué* (“Así es”) o *Tatami* (“Mi padre”).

Esta idea del “rescate” ha permeado buena parte de las explicaciones planteadas sobre el origen del género de la champeta y de la música de Torres. Textos como *La champeta en Cartagena de Indias, terapia musical popular de una resistencia cultural* afirman:

[Aparecen] 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 Palenque (Bohórquez 2000 5).

Si, por una parte, la voluntad de “modernización” expresada por Torres en la elaboración de su disco y descrita en la sección anterior entra en tensión con la cita precedente, también es importante mostrar, retomando las ideas sobre identidad descritas en el primer apartado de este artículo y específicamente en lo relacionado con el término “etnodiversidad”, que los demarcadores de “autenticidad” palenquera en el disco surgen en el contexto de un proceso de revalorización étnica que está políticamente situado y en el que sus actores juegan de forma libre con los elementos de la historia y la lengua en pro de unos propósitos políticos particulares (inscribiéndose, al menos en lo que respecta a la lengua, dentro del ya mencionado *esencialismo estratégico*).

De acuerdo con Cunin, en la ciudad de Cartagena tiene lugar un proceso que toma como símbolo el Palenque de San Basilio y moviliza la idea del aislamiento ancestral de su comunidad como explicación de la conservación de elementos “puros” de africanía en su territorio, aun cuando, paradójicamente, este discurso fue puesto en público originalmente por comunidades esencialmente urbanas (Cunin 2003). Movilizados al interior de la comunidad palenquera de Cartagena, los procesos políticos de este movimiento surgido desde los años 80 buscaron desmontar las asociaciones negativas hacia lo negro vigentes en la distribución racializada de la ciudad y descritas en la sección anterior. Aplicando la lógica de la discriminación positiva, y en concordancia con el desarrollo y las demandas del movimiento afrocolombiano a nivel nacional (Rojas 2012), esta corriente apuntó hacia generar un nuevo estatuto para las comunidades afrodescendientes –específicamente las palenqueras–, apoyándose en elementos distintivos como la lengua y la historia del cimarronaje. Así, los palenqueros, con el tiempo, pasaron a ser actores legítimos dentro de la heterogeneidad de grupos que conforman el estatus multicultural de la nación, con los reconocimientos políticos que esto conlleva.<sup>13</sup> A la postre, los cambios de la Constitución del 91 y de la Ley 70 de 1993 fortalecieron los discursos en torno a la identidad palenquera y significaron beneficios políticos y administrativos para las comunidades.

Aunque el propósito de este texto no es revisar qué sucede con la champeta como “expresión de identidad palenquera” en el contexto posterior a la Constitución del 91 y a la Ley 70, sí es importante revisar cómo el disco *Anne Zwing*, con su estatus múltiple de vinculación a lo caribeño y a lo palenquero, muestra de forma temprana ciertas problemáticas a propósito de la representación étnica en el contexto de la etnodiversidad, como las que se describirán a continuación.

### 3. Los múltiples estratos de la identidad

#### 3.1. Entre África, Palenque y el Gran Caribe

En su artículo “Anne Swing, calidad y proyección de la música afrocaribe,” publicado el 21 de marzo de 1987 en el diario *El Universal* de Cartagena, el periodista Gustavo Tatis Guerra escribe lo siguiente a propósito de la primera presentación de Anne Swing en la fiesta de inauguración del sexto Festival de Música del Caribe:

La evidente calidad de Anne Swing no sólo se expresa en el aspecto coreográfico, vocal, interpretativo y creativo, sino que además involucra una magistral fusión de lo mejor de África y el Caribe, y la experiencia lingüística y sonora de San Basilio de Palenque (Tatis Guerra 1987).

Bajo el símbolo de la “fusión,” la propuesta de Torres sorprendió por los múltiples estratos de identidad que llegó a movilizar: aquellos que lo vinculan con el “cosmopolitismo” (White 2002) existente en el mundo de la champeta, con los repertorios caribeños impulsados en la mencionada identificación de Cartagena con el Gran Caribe y con el signo de autenticidad que representa el uso de la lengua palenquera.

El disco de Anne Swing, que aparece algunos años antes de la Constitución del 91 y de los procesos de institucionalización de las lógicas de la etnodiversidad mencionados en la sección 1, muestra, sin embargo, algunas de las tensiones entre la creación de un producto que responde a una lógica reivindicativa de la cultura palenquera y al tiempo prioriza una posible relación con el mercado. Como palenquero y perteneciente a los sectores sociales segregados de Cartagena, Viviano Torres emplea el uso de la lengua de su pueblo, en sintonía con los procesos de reconocimiento de las negritudes en su región, como un demarcador de autenticidad y como una confirmación del estatus étnico de su cultura y de su lugar de origen. Al mismo tiempo, como perteneciente a esa capa social apartada de todo beneficio social, Torres, empleando sus propios términos, “viste a la música de armonía” y la hace susceptible de ser comercializable.

Aludiendo de nuevo a la hipótesis de Cunin, el artista encuentra en estos nuevos procesos de identificación con el Gran Caribe y en el optimismo económico que sugieren, la posibilidad de realizarse y de fortalecer a su comunidad en el contexto de una sociedad segregacionista, así esto implique “espectacularizar” los elementos palenqueros de su propuesta.

Vale la pena profundizar también en la diferenciación anteriormente mencionada entre letra y música –entendida esta última como timbre, melodía y acompañamiento rítmico-armónico– en el álbum de Torres. Si tras la Constitución del 91 muchos grupos sociales encontraron en la reelaboración de ritmos tradicionales un camino para la ratificación del carácter étnico de sus comunidades, la aproximación modernista de Torres a la musicalización de su álbum confirma que la lógica “metonímica” de la representación (Birenbaum 2009) presente en el contexto de la etnodiversidad no había sido aún incorporada del todo en su trabajo. El estatus “parcial” de la representación de su etnia en el disco, que se da únicamente a través del ejercicio lingüístico, sugiere que el músico no se encontraba exclusivamente en busca de movilizar su lugar de origen sino, además, de inscribir su propuesta en un mercado más amplio, donde las posibilidades de éxito del álbum no estaban sólo sujetas al reconocimiento étnico dentro de un contexto nacional sino, también, a la vinculación con el Caribe internacional. Un posible cambio en los discursos en torno a la champeta, que buscan forzar este estatus de representación “metonímico” con Palenque, se ha reforzado a lo largo del siglo que corre, quizás como consecuencia de los cambios acaecidos con la Ley 70 del 93. En este sentido, es interesante constatar que, en cualquier caso, la estrategia empleada por Torres beneficiaba a su disco desde ambos ámbitos de evaluación (palenquero o caribe).

La manera creativa en la que Torres moviliza elementos étnicos en su música, logrando al tiempo desarrollar un “producto” comercialmente exitoso, da cuenta de algunas de las lógicas descritas por Comaroff y Comaroff (2009) en el primer apartado de este texto. El ejemplo de Torres muestra que este ejercicio “comercial” no implica necesariamente una devaluación de las prácticas culturales locales sino, en algunos casos, la toma de conciencia sobre la posición propia en el contexto social y la agencia sobre los propios recursos creativos. Como se verá en las conclusiones, esto puede redundar también en la posibilidad de la ampliación del reconocimiento social y en el crecimiento de la propia voz en términos políticos.

De la misma forma, es interesante constatar cómo el potencial político de la música en algunos casos no necesariamente se contradice con las intenciones comerciales con las que ésta se crea y difunde. Si en otros contextos de la música popular el uso exclusivo de canales alternativos de difusión y el rechazo de la participación en los medios establecidos es una precondition para la legitimidad del discurso político, en el caso de esta y otras músicas afrocolombianas la posibilidad de

una difusión mediática amplia puede leerse como un refuerzo de su agenda –toda vez que existe el anhelo de la proyección y representación de la etnia en el escenario nacional e internacional como una forma de subvertir la historia misma de la segregación (García 2017). Aunque este enfoque puede resultar problemático en la medida en que deposita quizás demasiada confianza en la representación mediática como agente de transformación, ciertamente ésta ha sido utilizada como estrategia por distintos músicos en el contexto local.

### 3.2. *Imaginario afrodiaspóricos*

Los procesos de construcción de identidad en este disco no se relacionan únicamente con los problemas de la representación étnica y negra en Colombia, sino que están íntimamente relacionados con los procesos culturales globales de los afrodescendientes. Como veremos a continuación, el disco participa activamente de diferentes imaginarios ya existentes con respecto a la música afrodiaspórica.

En el caso de *Anne Zwing*, es posible ver cómo el disco explota algunas de las expectativas ya existentes con respecto al repertorio universal de músicas afrodescendientes –en la dirección de ser rítmicas, “calientes” y relacionadas con la resistencia afro, por ejemplo– (Birenbaum 2009). En ese sentido, es posible también explicar al menos parcialmente la facilidad con la que se articuló al mercado internacional, tal y como se exploró en el apartado 2.2. de este texto.

Al combinar esta lengua que simboliza el pasado africano con las referencias sonoras a los estilos contemporáneos del Caribe, Torres estaría captando dos registros ya existentes en el discurso público con respecto a la música negra: uno que lo vincula a lo ancestral y ritual, y otro que lo vincula a un lenguaje moderno, popular y vigente en los medios masivos de comunicación.

Hay que preguntarse, sin embargo, cómo se recibe una música que está en su mayoría en una lengua que su público inmediato desconoce y cuyas letras virtualmente ninguno de sus oyentes en el interior del país o en el exterior podría entender. Como se mencionaba en la sección 4, Viviano Torres aprovechó el carácter desconocido del palenquero para, en la primera presentación que hizo de *Anne Swing*, “camuflarse” como uno de los actos internacionales del evento. Aunque el músico relataba esta estrategia en clave humorística, lo cierto es que, si se revisa la historia de la música champetúa y su presencia en la costa caribe colombiana, es necesario mencionar que reinaba en su entorno una gran “confusión” lingüística que recontextualiza y otorga otro valor adicional a su uso del palenquero.

Al mezclar repertorios de diferentes partes de África y el Caribe, las músicas del picó unían el francés con diferentes lenguas africanas. Su incomprendibilidad se constituyó

rápidamente en una “huella de africanía” (Cunin 2009), es decir, en una prueba de autenticidad africana. Al mismo tiempo, la diversidad de orígenes geográficos de los intérpretes del Festival de Música del Caribe complejizaba más este panorama. La “confusión” lingüística fue aprovechada por los músicos de la champeta criolla, quienes hicieron música empleando fonemas y palabras inexistentes para, de alguna manera, adoptar también para sí las connotaciones descritas por Cunin. Si bien la música de Torres no está, por supuesto, en una lengua inventada, es posible que sí haya participado de esta serie de asociaciones a lo distante, cosmopolita y racialmente mediado.

### Conclusiones

En su recuento histórico de la champeta, los investigadores Soto y Abril (2004) señalan cómo la consolidación de una industria discográfica en Cartagena pudo constituirse mediante enormes esfuerzos y a pesar de los prejuicios raciales y las privaciones económicas de los contextos en los que surge el género (como los descritos en la sección 2.1). Este proceso de consolidación y de legitimación progresiva –que en el texto de Soto y Abril se describe entre la aparición del disco de “*Anne Zwing*” (1988) y la popularización nacional del género con el disco “*La champeta se tomó a Colombia*” de Sony Music en 2001– no se detiene en este punto. La aparición de estilos durante el nuevo milenio, como el de la llamada *champeta urbana*, que a través de artistas como Kevin Flórez o Mr. Black han gozado de buena salud en las radios comerciales –así como su popularización en los mercados de la World Music a través de agrupaciones como Tribu Bahrú, entre otras– dan parcialmente cuenta de la permanencia y vigencia del fenómeno.

Este repaso histórico se trae a colación en tanto las lecturas críticas con respecto a la movilización estratégica de la identidad en un álbum como *Anne Zwing* deben desarrollarse sin perder de vista también la historia del profundo impacto que el álbum y el disco ejercieron sobre el género y sobre la práctica musical en la ciudad y en la región. Al respecto, Soto y Abril mencionan que Viviano Torres, en la medida en que “inaugura” la producción de champeta criolla en Cartagena y se convierte en una “estrella” del género, puede ser considerado como un auténtico pionero de esta práctica (Soto y Abril 2004) –aún sí, como se describe en la sección 2.2, la palabra champeta no se usaba de forma explícita en el primer álbum. Torres, quien actualmente es reconocido no sólo como cantante, sino también como activista en pro del reconocimiento institucional de la champeta, allanó con su banda el camino para la aparición de otras estrellas palenqueras del género (Soto y Abril 2004), manteniendo también una producción discográfica consistente hasta la segunda década del nuevo milenio.

El testimonio de otro destacado artista de la champeta criolla, Elio Boom (cuyo nombre es Francisco Corrales y nació en Turbo, Antioquia, en 1974) muestra el impacto del disco debut de Anne Zwing sobre su trayectoria:

Ya más de un artista había sonado en Turbo. Yo los vi en las carátulas de los LP como Kusima y Anne Zwing. (...) Estaban en un almacén de discos que se llamaba Discos Sólido. Yo siempre todos los días llegaba hasta allá y alcanzaba a ver las carátulas de los cantantes, y a ver los músicos, y miraba que Kusima era de Cartagena y Anne Zwing también era de Cartagena, y el otro, y Son Palenque... yo me ponía a escucharlos a ellos y decía “¡no joda, pero yo canto más bacano que esos manes!” (risas) (Corrales 2015).

Con respecto al primer disco de Anne Zwing (1988), Corrales rememora también haber escuchado la canción “Permiso,” que era frecuentemente programada en los picós de su pueblo. La anécdota nos muestra cómo la escena musical cartagenera de la champeta criolla estaba difundiendo rápidamente en los picós del norte del país y que los primeros ejemplos de producciones de champeta local fueron una motivación importante para los músicos jóvenes dispuestos a emprender proyectos musicales. A la postre, Elio Boom viajó a Cartagena a probar suerte como cantante y su canción “La Turbina,” producida por William Simánacas, llegó a vender 60.000 copias, convirtiéndose en uno de los éxitos más importantes de la champeta criolla en la década de los 90 y empujando la trayectoria de Corrales hacia una carrera discográfica aún en curso (Soto y Abril 2004).

Como se explora en la sección 3.1, y retomando también las ideas de Comaroff y Comaroff (2009), el disco *Anne Zwing* se despliega entre la tensión de un discurso de rescate ancestral palenquero y las posibilidades comerciales de vincularse a los sonidos contemporáneos del Gran Caribe. Esta vinculación con el Caribe, sin embargo, cae y es leída necesariamente dentro de una serie de discursos esencialistas contruidos globalmente en torno al estatus de las músicas negras y afrodiaspóricas (como se menciona en 3.2). Es importante, entonces, invocar de nuevo el concepto del esencialismo estratégico: la posibilidad de reconocimiento de esta música como producto comercial y como propuesta artística “legítima” dependió de movilizar estas categorías que,

aunque problemáticas, sí cimentaron los caminos de expresión y participación social descritos en los párrafos anteriores.

La dimensión comunitaria y social de la experiencia de Torres como músico y activista es explorada por la autora Ligia Aldana en su texto *Policing Culture: the Champeta Movement under the New Colombian Constitution* (2008). Para Aldana, los discursos raciales e históricos que músicos como Torres movilizan a través de la champeta han robustecido a esta música, de tal forma que no sólo fundamentan procesos amplios de fortalecimiento social y político para las comunidades, sino que están a la base de las prácticas diarias de sobrevivencia económica de muchos de los participantes del género. En conversación con Aldana (2008), Torres recapitula cómo la champeta es para él un género amplio que acoge a diferentes jóvenes de la comunidad sin importar su pasado y les permite expresar su creatividad, experimentando con nuevas formas de sobrevivencia y sostenimiento a través de la música. Así mismo, en su trabajo etnográfico en la ciudad de Cartagena y San Basilio de Palenque y en su interacción con Torres y los músicos de su entorno, la autora concluye que para estos músicos existe un vínculo entre el canto, la composición, la distribución de la música y la denuncia de la propia marginalidad, en un proceso que permite a los miembros de la comunidad una alternativa no sólo discursiva sino práctica a la opresión y la pobreza (274). Aunque los procesos generales de la champeta no pueden homologarse a la experiencia de Torres —pues además de su trayectoria y su discurso existen múltiples otros—, el suyo puede enmarcarse como un ejemplo claro de reivindicación social a través de la música mediante una estrategia vinculada a la construcción de la identidad.

Aun si se reconoce, entonces, que el contexto de la etniversidad constriñe mediante las presiones institucionales y las lógicas del capital la libertad mediante la cual las comunidades se presentan a sí mismas en el discurso público, una mirada crítica de sus ejercicios identitarios no debe invisibilizar la voluntad de resistencia desde las que surgen y la creatividad con la que sortean el estrecho espacio en el que se les permite expresarse a las minorías colombianas. De esta forma, quisiéramos señalar que análisis futuros sobre la champeta deben no sólo centrarse en diseccionar críticamente los discursos identitarios asociados a esta música, sino entender cómo y en qué medida, a pesar de sus contradicciones, han sido también motores de acción política, reivindicación y resistencia.

### Obras Citadas

Adams, Bella. 2001. “Identity Politics”. En *Encyclopedia of Postcolonial Studies*, editado por John C. Hawley. Westport: Greenwood Press. 240-242

Anne Zwing. 1988. “El Champe”, Corte 5 en *Anne Zwing*. Zeida, LP.

- Birenbaum, Michael. 2009 “Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad”. En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editado por Mauricio Pardo. Bogotá: Universidad del Rosario. 192-216.
- Bohórquez, Leonardo. 2000. “La Champeta en Cartagena de Indias, terapia musical popular de una resistencia cultural”. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Acceso, 30 de junio de 2020. <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/>.
- Comaroff, John y Comaroff, Jean. 2009. *Ethnicity, Inc.* The University of Chicago Press.
- Corrales, Francisco. Entrevista con Andrés Gualdrón. Junio 22 de 2015.
- Cunin, Elisabeth. 2003. *Identidades a flor de piel. Lo ‘negro’ entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)*. Bogotá: ICANH, IFEA, Universidad de los Andes, y Observatorio del Caribe Colombiano.
- 2004. “Cartagena y el Caribe: razones y efectos actuales de una identificación”. En *En torno a las Antillas hispánicas: ensayos en homenaje al profesor Paul Estrade*. Puerto del Rosario: Archivo Histórico Insular de Fuerteventura; Paris: Universidad de Paris VIII. 371-382.
- 2006. “De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra”. La champeta.”. *Revista Aguaita*, No. 15, 16: 176-192. Cartagena: Observatorio del Caribe Colombiano.
- Dieck, Marianne. 2008. “La lengua de Palenque, avances en la investigación de su estructura gramatical”. *Lingüística y literatura*, No. 54: 133-146. Medellín: Universidad de Antioquia.
- El Universal*. 1988. “Anne Swing en el festival”. 17 de marzo.
- Frith, Simon. 2003. “Música e identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu. 181-213.
- García, David. 2017. “The case of Choquibtown. Approaches to the Nation in Contemporary New Colombian Music”. En *Territories of Conflict. Traversing Colombia through Cultural Studies*. University of Rochester Press. 221-230.
- Gualdrón, Andrés. 2020. “Champeta: una historia de caminos entre África y el Caribe”. *El Heraldo*. 9 de febrero de 2020. Acceso, 30 de junio de 2020. <https://www.elheraldo.co/el-dominical/champeta-una-historia-de-caminos-entre-africa-y-el-caribe-700345>
- Hall, Stuart. 2003. “Introducción: ¿Quién necesita «identidad?»”. En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu. 13-39.
- Morales, Reiner. 2015. “Música y fiesta: un análisis histórico del Festival de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996” (tesis de pregrado). Universidad de Cartagena. <https://repositorio.unicartagena.edu.co/handle/11227/1695>
- Mouthong, Carlos. 1987. “La Champeta en el Patio de Vecindad Caribe”. *El Universal*. 21 de marzo.
- . 2018. ““El champetúo” , 30 años de una canción censurada”. *El Universal*. 1 de junio. Acceso, 25 de abril de 2021. <https://www.eluniversal.com.co/cultural/el-champetuo-30-anos-de-una-cancion-censurada-279796-ABEU395656>
- Ochoa, Ana María. 2013. “Disencounters between Music’s Allure and the Expediency of Culture in Colombia”. *Latin American Research Review*, Vol. 48, Special Issue: Políticas y mercados culturales en América Latina: 12-29. <https://www.jstor.org/stable/43670140>
- Pande, Raksha. 2017. “Strategic Essentialism”. En *International Encyclopedia of Geography*, editado por Douglas Richardson. Oxford: Wiley-Blackwell. 6817-6821.

- Pardo, Mauricio. 2009. "Dimensiones y conocimientos de lo musical. Algunos casos en Colombia". En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editado por Mauricio Pardo. Bogotá: Universidad del Rosario. 15-59.
- Rojas, Juan Sebastián. 2012. "Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!": identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 7, No. 2: 139-157. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297024710007>
- Santos Calderón, Enrique. 1999. "Prohibida la champeta". *El Tiempo*. 7 de febrero. Acceso, 16 de abril de 2021. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-868750>
- Simancas, William. Entrevista con Andrés Gualdrón. Junio 23 de 2015.
- Soto, Mauricio y Abril, Carmen. 2004. *Entre la champeta y la pared: el futuro económico y cultural de la industria discográfica en Cartagena*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano, Convenio Andrés Bello.
- Tatis Guerra, Gustavo. 1988. "Anne Swing, calidad y proyección de la música afrocaribe". *El Universal*. 19 de marzo.
- Torres, Viviano. Entrevista con Andrés Gualdrón. Enero 21 de 2015.
- Wade, Peter. 1998. "Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History". *Popular Music*, Vol. 17, No. 1: 1-19. <http://www.jstor.com/stable/853270>
- White, Bob. 2002. Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms. *Cahiers d'études Africaines*, No. 168. Acceso, 20 de junio de 2020. <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/161>

---

### Notas

1. El trabajo en torno a este álbum se enmarca en el contexto de mi tesis de Maestría en Musicología en la Universidad Nacional y de doctorado en la Universidad de Salzburgo, Austria, vinculados a la historia del picó y la champeta en las ciudades de Cartagena y Barranquilla. Agradezco a Daniel Villegas Vélez, Miguel Gualdrón, Juan Carbonell, Juan Sebastián Rojas y Federico Ochoa por sus comentarios sobre este texto en distintos puntos de su preparación. Asumo como responsabilidad propia sus posibles falencias.
2. En este texto nos referiremos al álbum en mención por su nombre, *Anne Zwing*, pero a la banda como Anne Swing, pues es la ortografía con la que habitualmente se le designa.
3. Género de gran popularidad en Colombia desarrollado por los músicos y sellos locales de la costa caribe basado en la imitación y adaptación de los estilos africanos y caribeños transmitidos en el *picó*. Los picós son, a su vez, sistemas de sonido de grandes proporciones en torno a los cuales, desde la segunda mitad del siglo XX, se organizan fiestas públicas en las barriadas populares de la Costa Caribe colombiana.
4. Desde el punto de vista metodológico, el trabajo en torno a este disco incluyó la consecución de la copia física del LP *Anne Zwing* (1988), así como de varios trabajos posteriores en la carrera del grupo. Posteriormente se analizó el álbum desde su contenido lírico, organológico y rítmico para entender y problematizar sus posibles conexiones estilísticas con géneros internacionales de la misma época, con prácticas musicales locales y con lanzamientos posteriores dentro de la propia discografía de la banda. Se entrevistó también a diversos músicos que participaron en la grabación del LP y a músicos contemporáneos de la agrupación, cuyos testimonios permitieron evaluar y contextualizar la recepción e impacto del álbum. Por último, se investigó en el archivo periodístico del diario *El Universal* de Cartagena, donde se cotejaron algunas de las narraciones sobre la historia del álbum y se revisaron las conversaciones, descripciones y críticas en torno al mismo.
5. Para ejemplificar esta afirmación desde el punto de vista de la champeta conviene revisar la sección 2.3 de este texto, en la que se incluyen fragmentos académicos que explican el género como una extensión natural de prácticas musicales y lingüísticas vinculadas a un imaginario africanista ancestral. Las ramificaciones de este discurso se analizarán, a su vez, en la sección 3.1.

De la misma manera, conviene revisar el artículo “De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra”, la champeta” de Elizabeth Cunin (2006), donde se exploran las múltiples asociaciones a lo ‘negro’ con las que se lee esta música –y la subsecuente reafirmación de ciertas nociones esencialistas en torno a la raza y la identidad que éstas reproducen en medios nacionales e internacionales–.

6. La existencia de estos procesos de explotación económica de las propias prácticas culturales desde las comunidades no debe leerse, ni en el contexto de la argumentación de Comaroff y Comaroff (2009) ni en el de este artículo, como una defensa del estatus de desprotección gubernamental al que el neoliberalismo conduce a las minorías. Se trata, más bien, de una señal de la capacidad de resistencia y autodeterminación de los grupos subalternos en contextos que les son estructuralmente adversos.
7. El grupo Son Palenque fue fundado en 1979 por el músico oriundo de San Basilio de Palenque Justo Valdez. Durante los años 80 y hasta la fecha ha sostenido una extensa producción discográfica. Es considerado frecuentemente como uno de los grupos pioneros en la unión de los estilos tradicionales de Palenque con géneros como el Afrobeat.
8. La foto del concierto en la edición mencionada del periódico puede ser consultada a través del link <https://tinyurl.com/4tauyz3v>.
9. La foto de esta presentación, publicada en el periódico *El Universal* de Cartagena el 22 de marzo de 1988 y reproducida en el trabajo de Reiner Morales (2015) puede ser consultada a través del link <https://tinyurl.com/uetxdwzs>.
10. La palabra “champeta” denota en sí misma las asociaciones negativas mencionadas. El término originalmente designaba un arma blanca que algunos asistentes llevaban a las fiestas y que se empleaba en las peleas que surgían en el contexto del picó.
11. Entre las medidas institucionales que ayudan a ejemplificar estas lecturas negativas del género se encuentran, entre otras, la “prohibición de la champeta” por parte del alcalde de Malambo (Atlántico), en 1999, y la subsiguiente celebración de la medida por parte de Enrique Santos Calderón (periodista y hermano del expresidente de Colombia Juan Manuel Santos) –quien utilizó su tribuna nacional en el periódico *El Tiempo* (quizás el más tradicional del país) para caracterizar a esta música como “mediocre e insulsa” (Santos Calderón 1999)–. De acuerdo con Soto y Abril (2004), en el año de 1999 se intensifica también la actividad policiva contra picós y establecimientos donde se emite champeta (amparada bajo la retórica legal del control del ruido). Posteriormente, durante el año 2000, la alcaldía de Cartagena prohíbe el uso de picós por cuatro meses mediante el decreto 0109, basándose en los supuestos vínculos entre champeta y violencia que el periodista Santos Calderón también señala en su columna como “connaturales” a la práctica. Sin embargo, y más allá de estas medidas policivas, el silencio general de la prensa escrita de las ciudades de Barranquilla y Cartagena durante las décadas de los 80 y 90 en lo que respecta al impacto cultural de la práctica del picó y a su arraigo en los barrios populares de la ciudad habla elocuentemente de un prejuicio contra la misma.
12. William Simancas, ya citado en este texto y nacido en 1962 en Cartagena, es una de las figuras más importantes en la producción de la champeta durante los años 90. Estuvo también vinculado como bajista, arreglista y productor a varios trabajos discográficos asociados a la champeta criolla desde finales de los años 80, como es el caso del grupo Keniantú.
13. Aun así, como explica Cunin (2003), con el tiempo el único grupo social percibido como auténticamente negro en la región fue el palenquero, lo cual no ha sido a la larga útil en términos de una discusión más extensa sobre el racismo en la ciudad o sobre las posibilidades de inclusión política de un sector más amplio.