

Medellín, miércoles 1 de julio de 2015

Champeta: la ‘nueva’ música africana del Caribe

Juan D. Montoya Alzate

La tradición o continuidad y la ruptura son las constantes del palimpsesto cultural, figura clave para entender el impacto de ‘nuevas’ músicas afro en Colombia. Para tener en cuenta: los procesos culturales dibujan una trayectoria tanto como ocultan sus discontinuidades. La champeta, de cualquier forma, es la primera música que crea una escena significativa a partir del rompimiento con la ‘tradición’ afro de los periodos colonial y republicano hasta la segunda mitad del siglo XX. Es la primera música afro en Colombia que se reencuentra con la producción musical africana a través de las industrias musicales periféricas del siglo XX.

Un palimpsesto es un documento que conserva las huellas de una escritura anterior. No es gratuito entonces que hayan sido músicos palenqueros los creadores, entre finales de los años setenta y la década de los años ochenta, de unos sonidos que fueron catalogados inicialmente en Cartagena como “música africana”; luego terapia, champeta criolla y, en últimas, champeta a secas.

El mar trajo a ambos: hombres convertidos en esclavos y los vinilos. Y con estos, nace también en el Caribe colombiano la era de los picó. La incursión del elemento electrónico como quintaescencia misma de una corriente musical —algunos dirían etnomusical— es en sí misma todo un rompimiento. Tradición e innovación tecnológica han sido siempre un trío receloso. Mas, como ocurriera casi paralelamente en Jamaica con los sound systems, el picó se convirtió aquí en el eje sobre el cual gravita una escena musical cuyos alcances han trascendido lo local y su propia construcción sonora.

Música diaspórica

La champeta es una música filosa; tan filosa que su nombre se debe a los cuchillos enormes con los que —se decía recatadamente en Cartagena— se tasajeaban sin falta en estas verbenas los habitantes de los extramuros. Y en Cartagena, como en todo este gran

Atlántico colonial, los extramuros tienen color. La champeta ha sido negra y se mantiene en gran medida como tal, apartada de cocteles sobre las murallas centenarias de la ciudad y reinados de belleza.

No voy a llamar aquí afrocolombianidad a un conjunto de identidades que el proyecto nacional colombiano ha marginado históricamente. Sin embargo, sí resaltaré la importancia de abordar una problemática siempre ignorada y, últimamente, encubierta por lo políticamente correcto. Asegura Paul Gilroy:

“Rastrear los signos raciales, desde los que se ha construido el discurso del valor cultural, y sus condiciones de existencia en relación con las estéticas europeas, la filosofía, así como la ciencia europea puede contribuir al todo de la modernidad de Occidente y a una crítica de las presunciones de la Ilustración en particular”

(Gilroy 8)^{1*}.

En otras palabras, si ha de darse unos rompimientos con hegemonías coloniales y racistas, estos tendrán que darse primordialmente en el plano estético. Y eso es precisamente lo que hace la champeta. La academia musical occidental y sus principales cánones estéticos están a años luz de producir algo parecido. La champeta es desmesurada, hiperbólica: colorida al extremo, ruidosa, rápida, acelerada, y, por qué no, descachalandrada. Más punk que el punk: sobrevive desde hace cuatro décadas aplicando espontáneamente el tan manido “hazlo tú mismo”.

Más precisamente, la champeta es una especie de *revival*, la apropiación americana del soukous congolés como principal ingrediente y otros aderezos, como el mbaqanga sudafricano y el highlife. Asegura Peter Wade que la champeta puede rastrearse, además, en el konpa haitiano, el soca y el reggae (*Música, Raza y Nación*, 275). Lo cierto es: estos y otros aires musicales que circularon ampliamente durante la segunda mitad del siglo XX en

¹ *Mi traducción.

Cartagena comparten con la champeta estructuras armónicas, rítmicas y tímbricas que se entienden hoy como significantes de africanía².

Pero mejor aún, la champeta es una música difícil de clasificar. Poco cambia al ser catalogada como folclor, música pop, tropical, world, caribeña, africana o electrónica. Desde una mirada diaspórica, Elizabeth Cunin apoya la tesis según la cual la champeta se erige mucho más como continuidad de las músicas africanas antes que una música propiamente colombiana:

“La expresividad de la champeta parece resistir cualquier tipo de fijación, bordeando lo legal y lo ilegal, lo formal y lo informal, lo local y lo global. Por ello se hace imposible considerar definitivos, estables o dar por sentado significados, la apropiación de los actores o el lugar específico de esta práctica”.

(Cunin, “Identidades a flor de piel”)³

Es curiosa la forma en que las comunidades reconocen su propia herencia. El rock, considerarán muchísimos contemporáneos, ha escrito tantos o más capítulos de la historia nacional que el bambuco. Y en estos procesos de cristalización de la herencia son protagonistas el Estado, sus discursos legitimadores y sus acciones de salvaguarda. Una concepción dinámica de la “herencia” y el “patrimonio” —derivada de las discusiones en el seno de la Unesco— reza que estos son lo que consideramos lo suficientemente valioso como para pasar a la siguiente generación. Para Viviano Torres, pionero de la champeta, es claro que los procesos que han vivido las comunidades afro en el Caribe les da el derecho de reclamar expresiones artísticas como suyas, exigir el reconocimiento de una historia de continuidad: “Los afrocolombianos no imitamos la música africana porque esta también nos pertenece” (Abril y Soto 11).

² Ver Wade, “Understanding Africa” 352 y su análisis sobre las “huellas de africanía”.

Champeta, raza y nación

“Los marineros”, asegura Ligia Aldana, “pedían a los DJ de los picós, discotecas ambulantes, que pusieran sus músicas en bares y fiestas de barrio. La música africana se volvió popular en las zonas pobres de la ciudad, habitadas principalmente por negros y mulatos desplazados” (“Blackness, Music and National/Diasporic Identities”, 41).

La “música africana” criolla, como se le designó inicialmente a la emulación de estas músicas, aparece de cierta forma como elemento antagónico de narrativas y sonoridades ‘mestizas’ de la nación colombiana. Con una sesuda obra sobre la *racialización* de la música en Colombia, Peter Wade describe cómo este marcador ha sido determinante en la evolución del aire musical nacional por excelencia.

Del bambuco a la cumbia —¿de la cumbia al vallenato?—, la concreción de un emblema nacional musical ha contribuido a la representación ‘blanca’ o tripartita del colectivo colombiano, según las conveniencias y veleidades del proyecto nacional. Hasta bien entrado el siglo XX, asegura Wade, la cumbia era rechazada por las élites —como hasta recientemente lo ha sido la champeta— precisamente por su componente afro.

Tuvieron que llegar las adaptaciones tipo Big Band para que la nación prestara oreja. Procesos similares de aculturación o “blanqueamiento” han sido descritos por Wade (“Understanding Africa”) e implícitamente delineados en la obra de Ligia Aldana, estudiosa estrella de la champeta y sus articulaciones sociopolíticas. Es curioso, por lo menos, leer a Sonia Basanta Vides, ‘Totó’, explicando cómo al llegar a vivir a Bogotá se enfrentaba con el estigma que cargaba su música, la música de la depresión momposina, tildada en los años sesenta como “música de negritos”.

Cada tanto la champeta alimenta la marabunta mediática son sucesos que dejan en el aire un tufillo clasista y racista. Que si las reinas de belleza pueden o no bailar champeta, que si ‘El Serrucho’ de Mr. Black habla de un carpintero o el típico vecino libidinoso, que si la cantúa es “la” próxima gran canción del Carnaval de Barranquilla o el fin de la civilización.

Y así, en retrospectiva, hasta llegar al chocho de Charles King: que si es un hueco en la falda, “bacano”, o el origen mismo de la vida humana.

Es apenas en los cincuentas y sesentas (Wade, Santoyo) cuando el proyecto nacional empieza a incorporar elementos afro e indígenas en el repertorio cultural. Lo cual, por supuesto, no ha impedido que incontables manifestaciones culturales permanezcan primordialmente excluidas. ¿Hasta qué punto el multiculturalismo de los años noventa y el fenómeno de las Nuevas Músicas Colombianas han expandido el repertorio nacional? Parece ser que estas últimas han potenciado en gran medida un imaginario menos maniqueo, más incluyente, sin que ello haya impedido la *comodificación* de las músicas afro.

Transnacionalmente, encontramos que el sentido diaspórico se encuentra muy presente a lo largo y ancho del Atlántico Negro. Para las comunidades afro la música, dice Gilroy, es “un elemento central e incluso fundacional” (75), “un modo mejorado de comunicación que va más allá del nimio poder de las palabras” (76). De cualquier forma, el académico británico advierte el pragmatismo que debería gobernar las agendas afro-reivindicativas:

*“La globalización de formas vernáculas implica que el entendimiento de las melodías tendrá que cambiar. Los llamados y respuestas ya no convergen en los immaculados patrones de diálogo secreto y étnicamente codificado. El llamado original se está volviendo difícil de localizar”.*⁴

(Gilroy 110)

Nuevas tradiciones

Si el rompimiento —o continuación, o reencuentro— del elemento afrocolonial es todo un hito, no menos lo es el empleo del picó como ítem central de la escena champetúa.

Volvemos una vez más a la dicotomía tecnología-tradición que afecta notoriamente la noción de herencia a nivel global. No hay en todas las listas de patrimonio inmaterial de la Unesco una sola manifestación cultural que destaque la apropiación de lo electrónico

⁴ Mi traducción.

(Jacobs). La convención de 2003 es sin duda una hoja de ruta con buenas intenciones, mas romántica, burocrática y folclorista al extremo.

Lo interesante del picó es que anticipa la preponderancia del DJ y sus técnicas en las músicas electrónicas, a la vez que articula el trinomio música-comunidad-espacio público y se convierte en el mecanismo de distribución más efectivo. Contrario al caso Jamaíquino, donde la cultura del sound system rápidamente alcanza la metrópolis inglesa, la picotera es una escena fundamentalmente regional.

A principios de siglo un efímero interés de la gran industria musical editó el álbum *La champeta se tomó a Colombia*, de donde se desprenden los éxitos más conocidos a nivel nacional. Mas el picó sigue siendo un fenómeno de Cartagena y, en menor medida, la región Caribe. Sin embargo, el picó y las técnicas picoterías sí anticipan técnicas utilizadas ampliamente por las llamadas Nuevas Músicas Colombianas. Qué son y qué alcances han tenido merecen capítulo aparte.

Carolina Santamaría, en un ensayo titulado ‘La nueva música colombiana: la redefinición de lo nacional en épocas de la world music’, recoge la acepción propuesta por el músico Antonio Arnedo. Nuevas músicas colombianas es (sic), asegura, “toda aquella música que en su contenido propone, busca redefinir o profundizar en los lenguajes de las músicas locales en Colombia” (Santamaría 16).

En vista de que su origen mismo fue relativamente reciente y vanguardista, muy probablemente la champeta escapó a este periodo de redefinición, si bien la reciente champeta urbana pudiera haber marcado una nueva etapa. Esto quizá porque desde el principio se entendió más como música “africana” que “colombiana”. A diez años del primer Festival BAT de nuevas músicas colombianas que contó con la conceptualización de Arnedo, esa aparente redefinición ha pelechado comercialmente de la mano de otros “lenguajes” omnipresentes en la escena internacional: principalmente el jazz, el hip hop y la electrónica.

Y el Colombian Beat, el vástago electrónico de las nuevas músicas colombianas, sí que tiene una deuda enorme con la escena picotera. Looping, mixing, sampling y scratching fueron técnicas que los champetúos aprendieron mucho antes de que los DJ se tomaran las pistas de baile del país. Más aún, el animador de un picó frecuentemente se muestra travestido en MC. Todo ello con la ayuda de instrumentos electrónicos sencillos, baratos y, en su medida, revolucionarios.

La línea SK de Casio —entre la que se cuenta el fundamental SK1, según la página especializada Vintage Synth Explorer, “el sampler de los pobres”, también “el sampler más barato del mundo”— es otro de los elementos cuasiconstitutivos de la escena. En otras palabras, samplers como el SK1, que para muchos es más un juguete que un instrumento musical, hacen ahora parte indispensable de la música ‘folclórica’ de Cartagena. ¿Serán estas sonoridades las que hagan parte del repertorio de músicas “tradicionales” en un par de décadas? ¿Del “patrimonio inmaterial de la nación”?

Sin ser por peso propio rompimientos estructurales, la escena champetúa dibuja una serie de fenómenos que difieren en gran medida de otras escenas o formas de consumo musical. Algunos de estos fenómenos son:

1) El establecimiento temprano de un mercado para la ‘world music’. Para 1993, Deborah Pacini iniciaba la champeta como temática académica con un texto que alertaba sobre el intercambio musical entre periferias tipo Kinshasa-Cartagena, Brazzaville-París-Cartagena, Yamusukro-Londres-Cartagena.

2) El anonimato de los discos originales. La competencia entre picós por tener discos exclusivos impulsó la supresión de cualquier tipo de identificación de los discos africanos y la creación de ‘placas’, nuevos nombres de los sencillos atribuidos onomatopéyicamente: “La mua”, en vez de “Awuthule Kancane”; “La matraca”, en vez de “No money no life”; “Bololó”, en vez de “Zone interdite”, título original de la variación del soukous llamada ndombolo.

3) La preponderancia del sencillo. Desde sus inicios la distribución de champeta a través de los picó ha privilegiado la producción de sencillos. Los álbumes, por su parte,

7) Iconografía diaspórica. Quizá tan importante como la potencia del picó es su identidad visual. Colores vivos, fluorescentes, ayudan a construir una identidad específica para cada picó, a la vez que se convierten en significantes de africanía.

8) Letras afrocéntricas. Pioneros de la champeta como Viviano Torres, Charles King y Louis Towers resaltan la importancia de la condición diaspórica a través de letras cargadas de contenido político, incluso a través de la lengua palenquera. Estas letras “apoyan la diáspora como el espacio de experiencia colectiva de los afrodescendientes en la costa norte de Colombia, haciendo de África su lugar de origen y la fuente de música a través de la cual han escogido expresarse y organizarse” (Aldana, “Blackness, Music and National/Diasporic Identities” 43).⁶ En otra línea de análisis, la champetúa ha usufructuado, como pocas otras escenas, las figuras ultrapop de la televisión. Entre los personajes con canción propia se cuentan el Pato Donald, los Power Rangers y El Chavo del Ocho.

La transmisión que garantiza la continuidad de una cultura es dinámica, de insospechados intercambios. Más aún cuando la era digital ha reemplazado con autopistas de información las antiguas rutas marítimas, estrechísimas ahora para nuestros ojos pixelados. Un ejemplo reciente basta para ejemplificar esta mutabilidad articulada por los hábitos de consumo cultural.

En 2007 el sello colombo-francés Palenque Records produjo el álbum *Voodoo Love Inna Champeta Land*. Agrupados en la efímera Colombiafrica – The Mystic Orchestra, estrellas de la champeta del tamaño de Justo Valdez, Viviano Torres y Luis Towers unieron sus voces a algunos de los protagonistas originales del soukous, principalmente músicos congolese. La champeta, el soukous, el bullerengue y hasta la salsa *espelucá* conformaron un trabajo discográfico de antología. Letras en palenquero, castellano y francés dieron cuenta de esa múltiple vía que implica cualquier intercambio cultural, a la vez que tal sincretismo panafricano, diaspórico, subrayó una agenda afro repleta de reivindicaciones inaplazables.

⁶ Mi traducción.

No hay que darle muchas alas a la imaginación para suponer que intercambios de este tipo constituyen un reencuentro largamente aplazado, el redescubrimiento de algo nuestro que habíamos perdido en el camino largo del colonialismo; o quizá algo que habíamos mantenido bajo la piel a pesar de las discontinuidades. ¿Puede lo inmaterial permanecer, transmitirse a pesar de las más adversas condiciones? ¿Puede ‘heredarse’ el sentido del ritmo? Estudiosos del performance como Diana Taylor, de la escuela de la Universidad de Nueva York, dejan entrever que sí:

*“Hay un continuo entre lo interno y lo externo tanto como lo hay entre el presente vivo y el pasado que vive, y una noción (o un acto de imaginación quizás) de que los individuos y grupos comparten cosas en común en ambos: el aquí-ahora y el allá-entonces, algo hecho evidente a través de la experiencia personificada”*⁷.

(Taylor 82)

Cómo estos aparentes palimpsestos garantizan su aparición, o por qué la transmisión tantas veces crea la ilusión de que la cultura es más inmutable que mutante, son las preguntas que me ocupan por estos días. Desde la trinchera de los estudios del performance surgen promesas —más que certezas—, caminos que sugieren que la clave para la transmisión está en la experiencia directa y la multiplicación de memes.

El punto significativo es: los performances, y en especial aquellos asociados a las prácticas musicales en el Caribe colombiano, son vitales para las múltiples articulaciones de identidad, memoria y corporeidad (*embodied memory*) de sujetos y colectivos.

Asegura Taylor que el performance, sea político o artístico, “logra un momento de revisualización. Desaparece solo para flotar; promete o amenaza con reaparecer, aunque en algún otro molde o forma” (144).⁸ La académica mexicana-estadounidense asegura que los performances son heredados del pasado y experimentados como presente. Las preguntas que plantea son indispensables para analizar las rupturas y continuidades culturales: ¿Es el

⁷ Mi traducción.

⁸ Mi traducción.

performance aquello que desaparece? ¿O tal vez lo contrario, lo que se transmite a través del repertorio inmaterial?

Referencias

- Abril, Carmen y Mauricio Soto. “Entre la Champeta y la Pared: El Futuro Económico y Cultural de la Industria Discográfica en Cartagena.” *Sistema Nacional de Información Cultural*. Unidad Editorial del Observatorio del Caribe Colombiano. 2004. Online. 16 de octubre 2014.
- Aldana, Ligia. “Blackness, Music and (National / Diasporic) Identity in the Colombian Caribbean.” En *Let Spirit Speak!: Cultural Journey Through the African Diaspora*. Valdés, Vanessa Kimberly, ed. SUNY Scholarly Conferences. Albany: State University of New York Press, 2012. Impreso.
- “Policing Culture: The champeta Movement under the New Colombian Constitution.” *International Journal of Cultural Policy* 14, no. 3 (August 2008): 265–80. Online collection. 21 December 2014.
- Bradley, Lloyd. *Bass Culture: When Reggae Was King*. London: Penguin, 2001. Online. 24 October 2014.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993. Impreso.
- Jacobs, Marc. “Criteria, Apertures and Envelopes: ICH Directives and Organs in Operation.” *International Research Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region*. Experts Meeting on ICH – Evaluating the Inscription Criteria for the Two Lists of the UNESCO’s Intangible Cultural Heritage Convention. Japan, 10 January 2013. Online. 22 October 2014.
- Mejía, Carolina. “El Boom de las Nuevas Músicas Colombianas.” *Revista Cronopio*, 26. December 18, 2011. Online. 7 October 2014.
- Pacini, Deborah. “The picó phenomenon in Cartagena.” *América Negra* 6. Diciembre 1993. Pontificia Universidad Javeriana. Impreso.
- Paulhiac, Juan. “En las Redes de la Champeta.” *Repertorio Teatro & Dança. Revue de l’Université de Salvador de Bahia*. N° 16. pp. 97-132. Online. 23 December 2014.

- Santamaría, Carolina. “La «Nueva Música Colombiana»: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music.” *El Artista* 4, Nov 2007: 6-24. Online Collection. 8 October 2014.
- Santoyo, Álvaro. “Investigación para la definición de un marco conceptual de la política sobre patrimonio cultural inmaterial en Colombia.” *Secretaría de Cultura Recreación y Deporte de Bogotá*. Observatorio de Patrimonio Material, Inmaterial y Arqueológico (MIA), Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). 10 December 2006. Online. 8 October 2014.
- Sanz, María. *Fiesta de Picó: Espacio y Cuerpo en Cartagena*. MA tesis. Universidad del Rosario. 2011. Online. 19 Diciembre 2014.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.
- Wade, Peter. *Music, Race & Nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press, 2000. Impreso.
- “Understanding «Africa» and «Blackness» in Colombia: Music and the Politics of Culture.” The University of Manchester. Online. 19 December 2014.