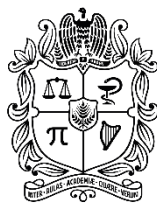




La champeta en la **Cartagena** barrial, negra y periférica: una historia desde la cultura popular y lo cotidiano, 1985- 2012

Por: Teresa De Jesús Asprilla Soto
Comunicadora social- Universidad de Cartagena
Estudiante de Maestría en Historia
Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

La champeta en la Cartagena barrial, negra y periférica: una historia desde la cultura popular y lo cotidiano, 1985-2012

Teresa De Jesús Asprilla Soto

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Historia

Director (a):

Elissa Loraine Lister Brugal

Profesora asociada Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales,
Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Medellín, Colombia

2025

A la memoria de mi madre: la señora Isa. Gracias por creer en mí y apoyarme en todo lo que en esta vida se me ocurrió; siempre. Mi alma no se cansa de adorarte.

Agradecimientos

A Jorge: por su paciencia, su amor y su dedicación. Por apoyarme en todo en las formas en que has podido y se te han ocurrido. Por darme los últimos empujoncitos cuando ya mi cuerpo, mente y energía no dan para más. Por ser el mecenas de este proyecto que quise emprender solo porque sí: ¡gracias! ¡Qué honor es compartir la vida a tu lado!

A mi hijita: a Isa. Porque tu pequeña sonrisa cura todos los males de mi alma y de mi cuerpo. Llegaste a mi vida a impulsar cada una de las cosas que hago. Te amo inconmensurablemente, regalo del universo.

A Mary Fennix, mi mejor amiga en todo el mundo. Gracias por leer mis cosas, aunque de pronto no las entenderas. Gracias por todo el ánimo, el apoyo y las barras. Y por quedarte cerca y ser hombro sobre el cual sostenerme en este trasegar llamado vida. Te quiero muchote.

A la profesora Elissa Lister: por comprenderme de tantas formas posibles, incluso cuando ni yo misma llegaba a terminar de entender qué quería lograr con esta investigación. Gracias profe por su dedicación, paciencia y palabras de aliento. Y también por validar muchas de las cosas que siempre había querido decir con tanta claridad, empatía y conocimientos.

A Danny Suarez, a Luis Arellano- “El Papo del 7”, y a toda la gente linda del “Boro gestores culturales”, por ayudarme a encontrar respuestas en donde casi no las había. Por su generosidad y disposición de servicio. Y por su interés en hacer de la champeta ese elemento de nuestra cultura, identidad e idiosincrasia del que debemos sentirnos siempre orgullosos. No hay más que pueda decirles para agradecerles.

A Luis Gabriel Salcedo, mi amigo y hasta socio en este proyecto. Gracias por cada conversación y consulta rápida vía WhatsApp. Gracias por tu disposición siempre a ayudarme a conseguir lo que fuera que necesitara en cada momento: desde los contactos de la gente, así como la consulta de archivos y fuentes allá en Cartagena. La buena siempre pa ti...

A Orlando Deavila, querido profe y amigo de la Universidad de Cartagena: por cada recomendación bibliográfica o consulta rápida que siempre estuviste presto a aclarar. Y por las conversaciones alrededor de un café o una cerveza que me ayudaron a consolidar mil ideas en mi cabeza.

Al profesor Óscar Iván Calvo Isaza quien fuera mi tutor durante los tres semestres en que estuve vinculada como becaria de posgrado al Laboratorio de Fuentes Históricas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. A los chicos del laboratorio: José Restrepo, Alejandro Salazar, Mariana De Los Ríos, Camila Ríos y María Mercedes Bastidas, quienes me recibieron como una amiga y me ayudaron a entender que los archivos están vivos en las manos de quienes los resguardan, los cuidan y comparten con el resto del mundo.

A todas las personas en Cartagena y Medellín que han hecho posible que este camino haya sido tan poderoso. Gracias. Seguramente, al momento de leer estas líneas, ustedes sabrán quienes son.

“Las personas negras siempre hemos estado escribiendo; solo que nuestra escritura trasciende el uso del lápiz y el papel, trasladándose a la experiencia de otros sentidos...”

- Andrea Sañudo (@brownsuugahh)

junio 18, 2024.

Resumen

Diversas investigaciones se han focalizado en estudiar la música champeta desde diferentes aspectos, los cuales están principalmente relacionados con su componente racial, llegando incluso a analizar las dinámicas socioculturales y hasta económicas de Cartagena. Así mismo, se han tenido en cuenta otros factores más específicos como la distribución espacial de la ciudad respecto a los lugares en que sucede la champeta, así como su relación con la segregación residencial a la que se han visto sometidas las personas derivada de la estigmatización causada por la asociación que se hace de esta música con la marginalidad que se vive en los sectores populares. Estos abordajes toman como punto de partida las múltiples circunstancias, a veces contrapuestas que se presentan a diario en la ciudad.

No obstante, ha sido muy poco lo que se ha estudiado la champeta como potencial fuente de registro histórico de los modos de vida en los barrios negros, populares y periféricos de Cartagena. Por tal razón, el presente trabajo pretende hacer un análisis de la champeta como relato de las cotidianidades de estos sectores, y el papel fundamental de ésta como fuente primaria en la consolidación de un archivo construido desde dichas comunidades. A través de este archivo se busca indagar de qué maneras discurrió la vida social en los barrios populares de Cartagena de Indias entre 1985 y el 2012 a través de unas narrativas de ciudad propuestas desde la mirada de sus habitantes.

Palabras clave: champeta, barrios populares, historia social, archivo histórico.

Champeta in the working-class, black, and peripheral Cartagena; a history from popular culture and everyday life, 1985-2012

Abstract

Diverse studies have focused on studying champeta music from different perspectives, primarily related to its racial component, even analyzing the sociocultural and even economic dynamics of Cartagena. Likewise, other more specific factors have been taken into account, such as the spatial distribution of the city in relation to the places where champeta is performed, as well as its relationship to the residential segregation to which people have been subjected due to the stigmatization caused by the association of this music with the marginalization experienced in the working-class sectors. These approaches take as their starting point the multiple, sometimes conflicting, circumstances that occur daily in the city.

However, there is nothing to an study of champeta as a potential source of historical records of the ways of life in the Black, working-class, and peripheral neighborhoods of Cartagena. For this reason, this work aims to analyze champeta as a narrative of the daily lives of these sectors, and its fundamental role as a primary source in consolidating an archive built from these communities. This archive seeks to explore the ways in which social life unfolded in the working-class neighborhoods of Cartagena de Indias between 1985 and 2012, through city narratives presented through the eyes of its inhabitants.

Keywords: champeta, working-class neighborhoods, social history, historical archive

Tabla de contenido

Agradecimientos	ii
Resumen.....	v
Abstract	vi
Tabla de contenido	vii
Índice de imágenes.....	x
Introducción	1
1 Consideraciones teórico-conceptuales	6
1.1 Sobre la cultura popular.	6
1.2 Sobre la subalternidad.....	11
1.3 Sobre lo periférico.....	15
1.4 Configuración de un relato histórico construido desde la sonoridad: la champeta <i>como</i> el archivo.....	21
2 Cartagena: una mirada histórica a la geografía de la resistencia negra en la ciudad	29
2.1 Periodo colonial: El Barrio Getsemaní como paradigma de la Cartagena racializada y las periferias que resisten.	29
2.2 El cimarronaje: San Basilio de Palenque, suprema resistencia y extrema periferia del negro liberado.	36
2.3 Periodo republicano: “ <i>Chambacú, la historia la escribes tú.</i> ”	42
2.4 . Siglo XX: Bazarro, la Cartagena de los pies polvorientos.....	48
3 Entre lo musical y lo social: procesos y dinámicas en torno al origen y consolidación del género.....	55
3.1 Anatomía rítmica de la champeta: sobre el uso de los instrumentos musicales.	59
3.2 La cultura en circulación: África, El Gran Caribe y Cartagena	66

3.2.1	El picó, apropiación social de los dispositivos	66
3.2.2	La denominada “música africana” en la champeta	73
3.2.3	Discos sin tapa y el boom de los “exclusivos”	76
3.2.4	Performancia y el Star-system champetúo: artista-Dj-picó	80
4	Música champeta: antecedentes históricos, usos, significados y recontextualizaciones de lo negro en la cultura popular cartagenera	85
4.1	Los pioneros de la champeta: África en la memoria de los Palenqueros.....	86
4.1.1	Del tambor a la marímbula. Del son palenquero, al sexteto. Del sexteto a la música terapia... 86	
4.1.2	La música “terapia”: una etapa de transición.....	93
4.2	Influencias, adaptaciones y consolidación de la champeta criolla en el contexto de la ciudad barrial, popular y periférica: “La travesía de un liso en Olaya”	98
4.2.1	El Festival Internacional de Música del Caribe. Influencias e impactos en los procesos de adaptación cultural de la música afrodiaspórica en circulación para la configuración de la champeta	98
4.2.2	Proceso de consolidación de la champeta criolla: la importancia del Mercado de Bazaruto en el fortalecimiento del ecosistema cultural champetúo en Cartagena.....	103
4.2.3	La champeta como economía alternativa en la Cartagena de los pies polvorientos: “ <i>Si el trabajo diera plata, yo que trabajo como un burro fuera rico...</i> ”	106
4.2.4	Cartografía de la champeta en Cartagena	117
4.3	Champeta urbana: apuntes sobre la actualidad del género champetúo.....	124
4.4	Observaciones críticas al tratamiento académico de la champeta.	128
5	Liderazgo comunitario de los músicos y cantantes en los barrios populares: experiencias, realidades, cotidianidades y luchas. “... <i>¡Y es que la vaina está delgadita!</i> ”	135
5.1	Biografías y canciones: otras dimensiones de la historia de la champeta.....	135
5.2	La tripleta palenquera: Charles King, Louis Towers & Viviano Torres.....	139
5.2.1	Charles King: “ <i>El palenquero fino se pregunta...</i> ”	139

5.2.2	Louis Towers: El único papa razta	145
5.2.3	Viviano Torres: El propio ‘Anneswing...’	150
5.3	La trinidad de la champeta: El Jhonky, El Sayayín & El Afinaíto.....	155
5.3.1	El Jhonky: “ <i>El más pegao: ¡Se fue pegao!</i> ”	155
5.3.2	El Sayayín: “ <i>¿Y les canta quién? ¡De nuevo el Sayayín!</i> ”	162
5.3.3	El Afinaíto: “ <i>El día de mi muerte, no quiero llanto</i> ”	166
5.4	Un caso especial de éxito y vida: Mr. Black, el Presidente del género.....	170
5.5	Las reinas de la champeta: Betilsa Barrios & Lilibeth Cervantes	177
5.5.1	Betilsa Barrios: La Primera dama de la champeta	177
5.5.2	Lilibeth Cervantes: “ <i>Soy la cebolla que te hace llorar</i> ”	183
5.6	“ <i>¡Es Kevin Flórez en el beat...!</i> ”: El rey de la “champeta urbana”.	187
6	Conclusiones y reflexiones finales.....	192
	Bibliografía	198

Índice de imágenes.

Figura 1. Titular del periódico El Universal del 09 de abril de 2011 donde relatan la muerte de César Andrés Medina Gómez, alias “El Chiquitín”. Consultado el 23 de enero de 2023.	58
Figura 2. Festival Picotero en la Caseta La Dinámica del barrio Olaya Herrera, año 1992.Fuente: Grupo de Facebook Fotos Antiguas de Cartagena.	69
Figura 3. Montaje del picó Rey de Rocha tocando en la Plaza de Toros La Monumental de Cartagena. Fotografía por Leo Candelo, animador y Dj del picó, 15 de enero de 2020.	72
Figura 4. Caratula del Lp con el exclusivo rebautizado como “El Alboroto en Nariño” piconema de la canción I Go Manage The One I Get del grupo Nigeriano Kabaka International Guitar Band). Fotografía obtenida a través de YouTube.....	79
Figura 5. Portada y contraportada del álbum “La champeta se tomó a Colombia” por Sony Music, año 2001. Fuente: Página web de Discogs.....	98
Figura 6. Entrada en sentido sur- norte al mercado de Bazurto antes y después de la construcción del tramo del sistema masivo de transporte público Transcaribe.	106
Figura 7. Festival Picotero, año 1989.	121
Figura 8. Lugares con alta densidad de población afrodescendiente en Cartagena para el año 2005, señalados en tonalidades verdes.....	122
Figura 9. Mapa segregado por colores donde se señala la ubicación de los sectores con más o menos acceso a infraestructura social.	123
Figura 10. Ubicación de seis barrios importantes para el circuito cultural de la champeta.....	124
Figura 11. Carátula del volumen 15 del picó El Gemini titulado “Prohibida la champeta” del año 2001.....	157
Figura 12. Presentación de “El Sayayín” en el Teatro Adolfo Mejía, año 2007.....	164
Figura 13. Portada y contraportada del LP “Es la idea” de Kaine Sound Band. Fuente: web de Discogs.....	178
Figura 14. Reconocimiento otorgado a Betilsa Barrios.	182
Figura 15. Caratula del CD compilatorio “Champetiando con Michel y Lilibeth” lanzado en el año 2010.....	186

Introducción

La champeta, como género musical que se consolidó en medio de un circuito cultural propio entre los sectores populares de Cartagena de Indias, ha sido analizada desde diversos aspectos, los cuales tienen en cuenta, principalmente, su componente racial intrínseco. Este abordaje ha permitido comprender gran parte de las dinámicas de segregación y estigmatización al que ha sido sometida esta música y quienes la producen, escuchan, comparten y disfrutan; así como los lugares dónde ésta discurre en el contexto de las cotidianidades de la gente que habita en los barrios populares.

La historia de la champeta se enuncia desde la negritud, siendo esta característica el elemento central que conecta las circunstancias presentes de las comunidades barriales, con el devenir histórico de las poblaciones afrodescendientes en Cartagena y la región. Lo anterior está unido a la tradición musical de estas colectividades como un testimonio vigente de cómo se han generado, conservado y actualizado en el tiempo los diversos mecanismos y procesos de resistencia que han permitido a las personas negras la supervivencia en medio de las condiciones estructurales que les mantienen al filo de un sistema socio-racial excluyente.

Esta investigación, titulada “La champeta en la Cartagena barrial, negra y periférica: una historia desde la cultura popular y lo cotidiano, 1985-2012”, tiene por objetivo entender este género musical, así como el compendio de elementos que hacen parte del circuito cultural de base popular que acontece en torno a esta música, como una especie de archivo histórico que da cuenta de las maneras como transcurrió la vida social en los barrios populares de Cartagena de Indias entre 1985 y el 2012 y diversos fenómenos asociados.

A partir de las narrativas que se proponen en este género musical, que proceden de la mirada de los habitantes ubicados en los barrios periféricos, se registra y analiza una historia de la ciudad popular, la cual se cuenta desde las voces de sus hacedores, materializándose en la música y demás soportes y formatos que harían parte del archivo histórico de la champeta.

Ahora bien, la periodicidad propuesta para esta investigación se corresponde, en primera instancia, con el momento en que, tras agotarse la actualización del catálogo de géneros musicales afrodiaspóricos conocido como “música africana” en el circuito cultural popular de la ciudad, empieza a presentarse la producción local del género musical champeta, el cual toma forma aproximadamente a mediados de la década de 1980 tras la readaptación de diversos elementos

sonoros y estéticos de la música afroantillana introducida en la ciudad popular. A partir de ese momento, y hasta principios de la primera década de los 2000, en la ciudad se habla de “champeta criolla” como un género musical que reivindica constantemente unas narrativas de la ciudad barrial que se cuenta a sí misma desde la mirada de sus propios habitantes.

Llegado el año 2012, se presenta una especie de ruptura en el género representada en dos hitos principales. En primer lugar, con la muerte de dos artistas importantes para la champeta. Jhon Jairo Sayas, conocido como “El Sayayín” y Sergio Liñán Mesa, conocido como “El Afinaíto”, se profundizó la crisis que atravesaba esta música respecto a la prohibición, persecución y veto que venía sufriendo por parte de las autoridades locales de la ciudad. Y en segundo lugar, es a partir del año 2012 que, a partir de ciertas innovaciones sonoras y estéticas, se empieza a hablar de “champeta urbana”, la cual ha renunciado, en gran medida, a las narrativas ya mencionadas, desligándose de las reivindicaciones políticas que habían caracterizado a la champeta hasta ese momento con el objetivo de lograr mayores rendimientos económicos.

Por otro lado, este trabajo se divide en tres secciones que aglutinan los diferentes capítulos que lo integran. La primera de estas secciones es de carácter teórico y remite al capítulo 1 titulado *Consideraciones teórico- conceptuales*. En ella se abordan tres categorías conceptuales que ejercen como ejes transversales de la investigación. Estas son: la cultura popular, la subalternidad y lo periférico.

En primera instancia, es fundamental entender cuál es el lugar de la cultura popular en la configuración y consolidación de un ecosistema musical que tiene profundos impactos en los modos de vivir de las comunidades barriales de Cartagena, en las interacciones con otros sectores y grupos sociales de la ciudad, en las políticas e historia de la ciudad y en las múltiples memorias que la habitan.

Asimismo, se aborda la subalternidad como un posicionamiento de raza-clase-lugar en el que ciertos individuos, sus historias, voces y formas de ver, hacer y habitar el mundo, son entendidas desde la subordinación frente a algo/alguien considerado como “superior” en cuanto a la relación de poder (Dube, 2001). En el caso de Cartagena, esta subordinación es el resultado de una sociedad ultra jerarquizada en términos de raza-clase, producto de la colonización en todas las áreas que definen el quehacer y la experiencia humana (Londoño, 2023).

El concepto de lo periférico se aplica desde tres perspectivas: la económica, la sociológica y la urbanística. Se entiende que en la ciudad se ha configurado un patrón urbanístico bajo el modelo centro-periferia desde la época colonial y que la gestión de los lugares habitados por las comunidades racializadas ha estado condicionada por situaciones estructurales como la desigualdad, la segregación y el racismo, entre otros. Esto ha influido históricamente en la falta de acceso al bienestar social (Hüsken y Nas, 1973) y las realidades de la población afrodescendiente en Cartagena. Dentro de este marco social surge la champeta como alternativa de vida para el cartagenero barrial y periférico, constituyéndose en un capital cultural a partir del cual se estructura el archivo y memoria de dicha experiencia. De este modo, es posible pensar la champeta como un archivo histórico construido desde múltiples experiencias sensoriales de manera colectiva, lo cual incluye el sonido, el baile y el arte visual, entre otras, como se plantea en el último apartado del capítulo 1.

Es menester mencionar que en el desarrollo de este trabajo se evidenció la escasez de fuentes escritas sobre el tema y la necesidad de explorar en la champeta su posible potencial como archivo histórico susceptible de ser consultado para conocer cómo se desarrollaba la vida de las personas en las comunidades barriales de Cartagena entre 1985 y el 2012. Esto representó un reto, pues trajo a colación la cuestión de repensar el archivo mismo en los términos de un ejercicio que se realiza a la par que sucede la vida, a través de una praxis de lo cotidiano que se da día a día en la existencia de las personas que están en el centro de sus propias narrativas

El capítulo 2, titulado *Cartagena: una mirada histórica a la geografía de la resistencia negra en la ciudad*, se proporciona el contexto histórico de la ciudad y de sus poblaciones y barrios afrodescendientes en el devenir de la misma. También se proporcionan los elementos sociales e históricos en los que se desarrollan las resistencias de las personas negras quienes tienen en sus tradiciones culturales, un resguardo y una posibilidad real de gestionar la vida en medio de las condiciones estructurales que les han ubicado en las periferias históricas en el marco de una ciudad racista y excluyente.

En una segunda sección se trabaja con los diversos elementos que entran en juego a la hora de hablar de champeta. Inicia con el capítulo 3, titulado *Entre lo musical y lo social: procesos y dinámicas en torno al origen y consolidación del género* que da cuenta de los elementos presentes en la sonoridad y performance de este género musical. Esta sección también incluye el desarrollo del capítulo 4 titulado *Música champeta: antecedentes históricos, usos, significados y*

recontextualizaciones de lo negro en la cultura popular cartagenera, en el que se observa la articulación de las dinámicas históricas y socioculturales asociadas al origen, y a los usos de la champeta en el contexto de la ciudad barrial y popular, abordando las modalidades que se han ido desarrollando y los cambios, presentados en el devenir del género.

En el capítulo 5, titulado *Liderazgo comunitario de los músicos y cantantes en los barrios populares: experiencias, realidades, cotidianidades y luchas*. “... ¡Y es que la vaina está delgadita!”, se desarrolla la tercera sección de la tesis. Su elaboración se centra en el análisis de historias de vida de un puñado compositores y artista del género, quienes a través de las líricas de sus canciones, relacionan la realidad social de su contexto de origen, teniendo en la champeta un amplificador de las cotidianidades acaecidas en el barrio popular, las cuales se enuncian en clave de una denuncia social permanente.

Para poder surtir el contenido de estos 5 capítulos, ha de mencionarse, que las herramientas metodológicas empleadas para su desarrollo son, principalmente, la recolección de información a través de entrevistas a los hacedores del género (cantantes, músicos, productores, picoteros, etc.), como un ejercicio de memoria que da cuenta de los vacíos persistentes en la consolidación de esta historia de la ciudad, la cual no se encuentra entre sus discursos oficiales.

En segundo lugar, se hace un análisis preliminar de parte de su música, que, como se mencionó anteriormente, es materia prima en la construcción de esta historia de la ciudad popular, la cual se inspira de las cotidianidades del barrio, de lo que acontece en las calles y de lo que sucede en las experiencias personales de quienes participan de la producción cultural champetúa.

Finalmente, es menester mencionar que se ha hecho consulta de una buena parte de la producción académica respecto a la champeta (tesis, capítulos de libros, libros, artículos académicos, etc.), lo cual se ha complementado con la revisión de archivos de prensa, documentales y piezas audiovisuales (podcasts, video series web, foros en redes sociales; etc.), en un ejercicio que, como menciona Juan José Carbonell, se traduce en una “[...] especie de anarquismo epistemológico” (2022, p. 11) ante la dificultad de hallar y contrastar fuentes escritas donde repose la historia que en la champeta se encuentra y se reivindica, lo que se constituye como una de las apuestas centrales de este trabajo.

Por último, las conclusiones incluyen los apuntes finales del trabajo desarrollado respecto a la conexiones del género champetúo con el devenir histórico de la ciudad, así como los elementos que permiten hablar de la champeta como un archivo. En lo que respecta a la bibliografía y adjuntos, se procedió a incluir fuentes documentales primarias como archivos de prensa, documentos oficiales, investigaciones y demás referentes bibliográficos, dado que se trata de una tesis para optar al título en maestría en Historia. Estas fuentes primarias fueron contrastadas con las fuentes orales y musicales consultadas, reivindicando en el proceso, la importancia de contar con múltiples formas de investigación y producción epistémica.

Al haber habitado yo misma en un barrio popular y “champetúo” de Cartagena, siendo una mujer afrodescendiente, encuentro necesario entender en la música champeta los elementos de unas narrativas que presencié y experimenté mientras crecía en medio de ciertas circunstancias adversas. Al haber escuchado con atención las letras de las canciones me di cuenta de que éstas contaban la historia de mis vecinos, de mis amigas y amigos; y de toda la gente que, tal como yo, sobrevivía en aquella Cartagena de los pies polvorientos. Esta investigación es un homenaje a sus vidas: tanto las que se esfumaron y ya no están, como las que siguen sobreponiéndose a la adversidad al día de hoy.

1 Consideraciones teórico-conceptuales

1.1 Sobre la cultura popular.

A finales del siglo XVIII y principio del XIX, surge una especie de preocupación por “rescatar” una historia del “pueblo” lo cual llevó a los intelectuales e investigadores al desarrollo de nuevos marcos de pensamiento que les permitieran acercarse a los modos de vida de las denominadas clases populares. Esta circunstancia surgió de la dificultad presente al no poder definir qué era el pueblo en su esencia y qué elementos conformaban o integraban sus partes más allá de la enumeración de lo que no era (Burke, 1988). Así, intentar lograr una definición concreta del asunto rebasaba el marco referencial del conocimiento racional ilustrado hasta esa época, cuyo pilar fundamental se encontraba en la producción de saber desde las esferas que conformaban principalmente el poder; trasladando su atención hacia las tradiciones de las masas, que eran, en su mayoría, iletradas y no hacían parte de la sociedad “cultura” (Burke, 1984).

La introducción del concepto “pueblo” (*das volk*), es una construcción moderna dada inicialmente en el marco del sistema capitalista que se consolida en la época de las revoluciones (francesa, industrial y técnica), en el momento en que se establecen los parámetros que definen el “progreso” de la sociedad occidental. En esta época también se sientan las bases ideológicas para la creación de los estados nacionales sobre el supuesto de que, entre la amplia base de sus poblaciones, se compartían unas tradiciones, comportamientos y ciertos patrones de identificación, lo que generó el interés de los estudios historiográficos.

En este contexto, lo tradicional se concebía como lo natural que pertenece al pueblo en sus mayorías y se encuentra en sus modos de hacer y, sobre todo, de ser. Estos rasgos distintivos y característicos del pueblo encontraban la manera de mantenerse vigentes con el paso del tiempo, transmitiéndose a través de la tradición oral, mediante la ritualidad de ciertas costumbres que se materializan constantemente a través de las prácticas sociales, así como del uso del lenguaje asociados a éstas. El pueblo era entendido como la masa de lo popular (Smith, 1988).

Así mismo, sucede que entre las masas del pueblo, en tanto comparten una(s) tradición(es) y formas de ser, hacer y relacionarse, por oposición, se encuentran al reverso de una minoría que acapara el “privilegio de la práctica y los bienes más elevados o refinados de la producción cultural” en una sociedad (Najenson, 1981, p. 733). Esta oposición está contenida en lo que Marx

denomina la organización jerarquizada de los diferentes estamentos presentes en todas las sociedades de la historia, en la cual hay

[...] hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, señores y siervos; [...] en una palabra: opresores y oprimidos; para quienes se actualizan las formas de lucha con el paso del tiempo, puesto que desde siempre han estado en confrontación debido a su naturaleza antagónica (Marx y Engels, 1848, p. 34).

El anterior es un abordaje de lo popular hecho desde la perspectiva de clase; generando una contraposición entre “lo culto” y lo popular, mientras se alude a una lucha frontal entre estos dos sectores de la(s) sociedad(es):

[...] lo popular se define también por oposición a lo ‘culto’. Y quien dice culto indica prestigiado, validado por la cultura dominante como superior respecto a ciertas normas del gusto, e incluso respecto de una élite social [...] Uso pues, popular como lo propio del pueblo en el sentido amplio del término (Martínez, 1983, p. 40).

Sin embargo, el pueblo mismo no era entonces, como tampoco lo es ahora, una estructura homogénea, monolítica, y, tampoco, inmutable. Del mismo modo, no lo son sus acervos culturales, ni sus tradiciones o prácticas sociales relacionadas. Son estas características que se van amoldando al contexto socio histórico, a las coyunturas económicas y a las tendencias políticas de cada momento en específico. Esta es la razón por la que se ha hecho necesario tener en cuenta cómo operan las dinámicas de relacionamiento social, que, desde el poder o en su ausencia, determinan el plano de las muchas veces desiguales luchas a través de diversos instrumentos que permiten entender la reproducción social de los parámetros de lo hegemónico, la cual

[...] se establece en el campo de la administración, transmisión y renovación del capital cultural mediante los aparatos culturales, y la condición estructurada y estructurante de los hábitos. Desde esta perspectiva, las culturas populares se conforman por la apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida, y una integración conflictiva con los sectores hegemónicos (Valenzuela, 2020, p. 57).

A partir de estos postulados, el estudio de lo popular se amplía desde la perspectiva de clase hacia la noción de cultura popular. (García Canclini, 1982). Ahora bien, este abordaje es insuficiente

frente a otras consideraciones relacionadas con la elaboración de nuevos usos y significados construidos socialmente entre las comunidades de base, que, desde sus propios contextos, toman, adaptan, aceptan, de-construyen, re-construyen, negocian con, se asimilan a, o desechan diferentes elementos, que no necesariamente son impuestos desde lo hegemónico; y con los cuales erigen nuevos mundos con sus correspondientes acervos culturales (Lebrón Ortiz, 2020). Bajo estos lineamientos, se conforman novedosos circuitos culturales que adquieren nuevos significados y usos sociales en la medida en que más y diversos actores toman parte en la reelaboración y adaptación de los elementos que conforman el nuevo acervo cultural en contextos específicos.

En el ámbito latinoamericano, la especificidad histórica de la región, proveniente de una larga tradición colonialista, se ubica lo popular, principalmente, relacionado con las poblaciones posicionadas desde la subalternidad en función de asuntos de raza, clase, género, ubicación, procedencia, entre otros. Estos elementos atraviesan las corporalidades de quienes habitan las periferias históricas, excluidas del relato formal (Valenzuela, 2020). Lo anterior en palabras de Ángel Quintero (2020), se traduce en lo siguiente: “Las luchas populares no se podrían dar solo en términos de las relaciones de producción, sino también en otros ámbitos sociales, políticos y culturales de la colonialidad.” (p. 496)

Estos elementos también hacen parte de la experiencia valorativa que diferencian las condiciones vitales de las clases dominantes/ hegemónicas, de las de los sectores populares /subalternos/ de base de manera simultánea con los procesos de resistencia frente a los proyectos homogeneizantes de las élites en el poder, que, en concordancia con las políticas que definen a las “naciones” en función de una identidad supuestamente compartida (Martín-Barbero y Ochoa Gaultier, 2005); ignoran la multiplicidad de intereses, valores y formas de existir entre las bases populares.

Surgen entonces diversas identidades desde lo popular ya sea a pesar de/ en respuesta a/, y/o en contraposición (conflictiva o en resistencia pasiva) a los macro -proyectos sociales y políticos que pretenden homogeneizarlas, como lo es el Estado-nación. En ese orden de ideas:

Las culturas populares aluden a campos culturales impugnadores del pretendido carácter universal de las culturas oficiales, independientemente de que incorporen elementos provenientes de las clases dominantes. La subalternidad se conforma en la relación económica, social y de poder con las clases dominantes, por lo cual, más allá de las diferencias entre las culturas subalternas, la subalternidad compartida conforma un

elemento común o articulado, pues los productos culturales también se significan desde las posiciones y situaciones de clase. (Valenzuela, 2020, p. 56).

En lo concerniente a lo popular es preciso resaltar tres dimensiones:

1) Lo económico: que en relación al sistema capitalista moderno transnacional heredado del colonialismo (y a consecuencia de éste, podría decirse); desdibuja las barreras de lo nacional bajo la premisa de que toda manifestación cultural, incluyendo todas aquellas que se precian de ser tradicionales, “demasiado auténticas” o populares, son susceptibles de ser explotadas comercialmente (Martín Barbero y Ochoa Gaultier, 2005).

2) Lo político: que en el plano de la toma de decisiones tiene sus impactos en la vida de las comunidades y sus prácticas y/o manifestaciones culturales y tradiciones asociadas a su visión del mundo y su relacionamiento con los otros, el medio ambiente, la vida, entre otros aspectos.

Y 3) Lo social: en el que se analizan los modos o formas de vida de las mayorías sociales que componen lo popular (Gramsci, 1929). De igual manera, esta dimensión se encarga de estudiar cómo las personas se ven afectadas, ya sea de manera directa o indirecta por las dinámicas económicas y políticas en los términos de lo que supone lo masivo en referencia a cómo se construyen, socializan y consumen los bienes culturales.

Sin embargo, aun cuando estas tres dimensiones convergen (de manera dispareja en algunas ocasiones), es preciso señalar que existe una especie de contradicción entre lo masivo y lo tradicional que de muchas formas condiciona el entendimiento de lo popular analizado desde un punto de vista que involucra a la comunicación (García Canclini, 1995).

Esta contradicción tiene que ver con lo tradicional visto desde una perspectiva esencialista, que lo reduce a “lo primitivo, sencillo e irracional” del pueblo (Burke, 1991). De esta manera, lo tradicional está en el lado opuesto de lo que sugiere la idea de lo masivo, que, en nombre del avance tecnológico, tecnifica y hace eficiente los procesos, acrecentando las posibilidades de lograr mayor alcance entre las masas. Al estar dirigida por el hombre de manera deliberada y consciente, la tecnología se convierte en una especie de artificio en el que se diluye la tradición, que se supone, es natural.

Es así como, vistos de manera simplista, lo masivo y lo tradicional estarían en orillas contrarias. Sin embargo, la cuestión de fondo radica en cómo lo popular “se expresa en términos de actitudes (significados, valores) compartidas, expresadas (encarnadas, simbolizadas) por artefactos y actuaciones” (Burke, 1991, p. 154), que lo ubica en las prácticas que se contienen en la vida cotidiana de la gente en general, colocándolo de manera simultánea entre lo masivo y lo tradicional.

Para el caso que nos convoca, en la música champeta, tanto como género musical y como hecho social que hace parte de la cultura popular de las comunidades barriales de Cartagena, se presenta una conjunción entre diversos elementos pertenecientes a la tradición musical de las personas afrodescendientes que se han sabido mantener en el tiempo. Simultáneamente, se da la construcción de novedosos usos, significados y formas de hacer, las cuales se actualizan alrededor de nuevas redes de conocimientos surgidas de los intercambios culturales, económicos y de otros tipos que han sido posibles gracias a la dinámica portuaria de Cartagena (rasgo distintivo de la ciudad a lo largo de su historia), los cuales encuentran un asidero en el contexto de los barrios populares de la ciudad (Chica y Fajardo 2024).

La champeta surge en Cartagena como una contracultura (Cunin, 2003) que representa, no solamente una oposición a los valores culturales socialmente considerados como aceptables por las élites de la ciudad, sino también como parte de una respuesta valorativa de la vida misma hecha desde sus comunidades barriales y populares, las cuales se encuentran condicionadas por asuntos de clase y raza en una ciudad profundamente desigual y racista. Esta respuesta pone en el centro la capacidad de las comunidades populares de entenderse a sí mismas y su lugar en el mundo, lo cual se conecta con una larga herencia afrodiaspórica de resistencias surgidas en el marco de sus cotidianidades de manera histórica.

Del mismo modo, estas formas de ser-hacer-relacionarse, así como los usos y significados que las comunidades afrodescendientes han ido moldeando con el paso del tiempo alrededor de la música como elemento cohesionante de la vida en comunidad, puede entenderse como una praxis de lo cotidiano, la cual contiene, en sí misma, cierto nivel de performance sobre los diversos asuntos del diario vivir de las personas. Esta performance permea amplios ámbitos de la experiencia existencial, adquiriendo significación diferenciada y especial en los diferentes contextos en los que discurre y se comparte la vida, que para este caso, se encuentra en el barrio popular y sus diferentes

escenarios: la casa, la calle, el transporte público, etc.; a la vez que introduce los mecanismos que permiten que haya una constante producción cultural en clave de lo popular. Esto es, en palabras de Yvette Martínez, lo siguiente:

[...] el arte es popular en la medida en que [...] el pueblo sea sujeto de la cultura y no objeto más o menos pasivo de ella. Y aún más, en la medida en que sea no solo reproductor de modelos y tradiciones culturales, sino transformadores de ellos. Es popular, entonces, porque los medios de producción constituyen un bien común; conforman(do), en última instancia, una comunidad cultural. (Martínez, 1983, p. 42)

Así las cosas, los mecanismos de producción cultural que son construidos y compartidos de manera amplia por las personas de las comunidades barriales de Cartagena, pueden ser considerados como populares. Como resultado, la música champeta hace parte de la cultura popular de la ciudad.

1.2 Sobre la subalternidad.

A principios de la década de 1980, cuando un grupo de historiadores de la India postcolonial empezaron a cuestionarse por el papel político del que había sido despojado el campesino indio en la construcción de su propia historia, se dio inicio a una nueva corriente de pensamiento que intentó, y sigue ocupándose, de encontrar el lugar de multitudes de personas, “de carne y hueso” que estaban completamente por fuera de la narración histórica oficial (Dube, 2001).

Aun cuando habían existido algunos intentos por desentrañar a los actores históricos silenciados de las narrativas oficiales, en el esfuerzo de pensadores adscritos a lo que se denominó “historia desde abajo”, se continuaban presentando fallas y limitaciones, pues terminaban por reproducir el sesgo de exclusión que pretendían combatir (Prakash, 2010). Así las cosas, en el marco de un contexto de crítica postcolonial, las narrativas históricas siguieron estando influenciadas por aquel sentido universalista atribuido a “[...]la experiencia histórica europea” (Prakash, 2010). La historia, sus actores y narrativas seguían siendo conocimiento construido desde las élites y continuaba tomando referentes del saber “centrado en occidente” (Archila, 2005).

En el ejercicio de repensar estos asuntos, la categoría resultante fue la del subalterno, cuya definición como alguien de “rango inferior”, se tomó del Concise Oxford Dictionary por parte del denominado grupo de estudios subalternos de la India, y fue “[...] utilizada en estas páginas como denominación del atributo general de subordinación en la sociedad surasiática, ya sea que esté

expresado en términos de clase, casta, edad, género, ocupación o en cualquier otra forma.” (Guha, 1997, p. 22).

De esta manera, las consideraciones sobre la subalternidad tienen que ver con una especie de inconformidad sobre cómo la tradición historiográfica no tomaba en cuenta a ciertos individuos en la creación de los relatos históricos que hacían parte de las narrativas promovidas desde lo político en la creación de los estados nacionales. A este lugar de subordinación se llega a través de una dinámica de poder, en la que se entrecruzan elementos definidos por los efectos de la colonización en todas las áreas que definen el quehacer y la experiencia humana (Londoño, 2023).

Para los propósitos del presente trabajo, el objetivo de análisis de esta categoría conceptual tiene que ver con la comprensión de las características que puedan dar cuenta de quienes son considerados como sujetos en posición de subalternidad en el contexto de Cartagena de Indias, una ciudad que hereda y reivindica la tradición colonial de su pasado. Así, es menester subrayar que los rasgos de esta subordinación que se sugieren están enmarcados en las categorías de raza y clase que, para el caso de Cartagena, son prácticamente equivalentes a lo largo de su historia (Ripoll, 2006).

En ese sentido, la posición de subalternidad compartida entre los individuos pertenecientes a los sectores populares de la ciudad determina los parámetros de “marginalización y explotación producidas por la hegemonía de la misma cultura” (Beverley, 2001, p.158). Al mismo tiempo, estas personas son “expropia(das) de su subjetividad” (Archila, 2005, p. 297), y despojadas de su activa participación en la historia que se narra como la oficial, donde sus voces, experiencias, intereses y expectativas no están incluidas.

El indagar sobre las condiciones que colocan al cartagenero barrial y popular en posición de subalternidad (raza-clase), posibilita nuevos abordajes se considere la capacidad de las personas afrodescendientes como sujetos históricos y políticos activos en la construcción de su propia historia. Esto es lo que los estudiosos de la subalternidad denominaron como “agency” (agencia), que podría ser entendido como la capacidad de movilización y acción política de aquellos en posición de subalternidad. Dicha capacidad abre el camino para crear condiciones de posibilidad en las cuales el individuo subalterno se pronuncia de manera autónoma. Tener capacidad de agencia sería con las herramientas propias que le confieren al subalterno una “lógica y racionalidad

distintivas que es posible definir en los términos de un universo conceptual y le da validez a (cada) experiencia” (Dube, 2001 p. 5).

Al tener en cuenta la capacidad creativa y de agencia del individuo en posición de subalternidad, también se amplían las posibilidades de re-pensar metodológicamente la producción de conocimiento (tanto histórico, como de otros tipos) por fuera del sistema de pensamiento occidental, impregnado de nociones eurocéntricas que terminan siendo excluyentes (Prakash, 2010) y parcelarias (Cesáire, 1950).

Es así como pasamos a replantearnos el ejercicio de poder que mueve las construcciones narrativas al servicio de un proyecto político excluyente, lo que requiere, además, la disposición del investigador de de-construir su pensamiento sobre estos asuntos, permitiéndole llegar a la determinación (tanto política, como ética) que se necesita para albergar nuevas perspectivas y conocimiento(s); cosmovisiones y conceptos, que se alejan de la formalidad academicista occidental.

Consecuentemente, este ejercicio podría considerarse como un requisito que permita darle cabida a otras formas, metodologías y narrativas que pueden ser igualmente relevantes en la reivindicación de los sujetos históricamente invisibilizados y acallados. Para el caso de la champeta, lo anterior es esencial toda vez que ésta surge en el contexto de la ciudad popular y barrial entre individuos en posición de subalternidad, quienes han estado ubicados, de manera histórica, en la parte inferior de la jerarquía social, viviendo en comunidades racializadas, segregadas y empobrecidas (Espinosa, Ballestas y Utria, 2018).

Por otro lado, y bajo el entendido de que a la champeta se le ha relegado a un lugar de estigma social por representar valores contrarios a las nociones civilizatorias promovidos desde las élites de la ciudad, la existencia misma de ésta como un acervo cultural de construcción colectiva puede entenderse como un punto de partida que respalda la existencia de una consciencia “insurgente” (Dube, 2001) por parte de las comunidades barriales de Cartagena, posibilitando la reivindicación de sus propias narrativas a través de un nuevo ejercicio historiográfico (Spivak, 1985).

Darle la vuelta al silenciamiento al que han estado sometidas las voces subalternas se corresponde, en primera instancia, con un ejercicio empoderante que le permitirá a los estudiosos e investigadores de la champeta, salirse de los esquemas hegemónicos de producción de

conocimiento desde los cuales se gestionan y controlan los relatos de la experiencia (social y humana), que para el caso de las narrativas históricas, debe ser validada a través de la existencia de un archivo material que la respalde.

La consolidación de este sistema de creación de conocimiento sigue atado a las lógicas de poder que validan un discurso dominante ante la imposibilidad de pensar en nuevas fuentes de producción epistémica más allá del marco de referencia occidentalizado que atiende principalmente a una jerarquía básica (Archila, 2005). Lo anterior nos lleva a “[...] La pregunta acerca del método de investigación (con respecto) a la cuestión relativa a las fuentes o el archivo a ser utilizado, es decir, a la problemática de poder-conocimiento...” (Barnejee, 2010, p. 108), para lo cual es necesaria una nueva narración histórica hecha desde la multiplicidad de voces.

A la luz de estos planteamientos, es preciso tener en cuenta consideraciones más amplias sobre el archivo mismo; así como sobre los procesos y herramientas para obtener información que contribuya a la producción de un conocimiento que sea más plural, diverso y democrático. De la misma manera, estas cuestiones requieren considerar nuevas alternativas desde lo metodológico que permitan contar nuevas historias.

En vista de que el presente trabajo tiene como objetivo analizar la música champeta como un potencial archivo histórico en el que reposan relatos de los modos de vida y cotidianidades del cartagenero de a pie, los cuales han sido construidos de manera colectiva desde de los barrios negros y populares de la ciudad, se hace crucial el entendimiento de los parámetros que los sitúan en posición de subalternidad. Este planteamiento se erige a su vez como lugar de enunciación primario sobre el que se hace un constante cuestionamiento crítico de lo hegemónico.

Por otro lado, es menester destacar cómo estos procesos de construcción colectiva de la música champeta tienen incidencia en la construcción de las identidades de los habitantes de los barrios populares de Cartagena. Es así como la producción de sentido en el marco de estos procesos identitarios (enmarcados principalmente en las categorías de raza/clase) dotan a los individuos de los elementos que les permiten negociar, confrontar o resistir a las condiciones adversas a las que se ven sometidos.

Esta capacidad de gestionar los componentes de las identidades hace, parte de la agencia que tienen los cartageneros para contribuir de manera activa en las narrativas históricas que ellos mismos construyen y en las cuales están inmersos:

[...] las identidades comprenden un medio crucial a través del cual los procesos sociales se perciben, se experimentan y se expresan. De hecho, definidas en relaciones históricas de producción y reproducción, apropiación y aprobación, poder y diferencia, las identidades culturales (y sus mutaciones) son elementos esenciales en la constitución cotidiana (y las transformaciones incesantes) de los mundos sociales. Asimismo, discute la forma en que los enfoques poscoloniales y subalternos han considerado a las identidades culturales e históricas como parte de las elaboraciones críticas, a la vez teóricas y empíricas, de [...] historia y comunidad [...] (Dube, 2010, p. 251).

Finalmente, el análisis del contexto en el que surge la champeta nos permite comprender cómo, entre las comunidades barriales y populares de la ciudad se da la creación de diversos mecanismos de supervivencia y solidaridad que posibilita a las personas agenciarse y movilizarse aun en medio de la exclusión en la que viven.

1.3 Sobre lo periférico.

La categoría de lo periférico se aborda, principalmente, desde tres perspectivas: una económica que se trabaja sobre una visión que incluye las nociones de dependencia derivada de las dualidades centro- periferia y/o colonia- metrópoli, en el marco del sistema global capitalista. La segunda perspectiva se aborda desde la sociología y guarda relación con los análisis que se hacen sobre fenómenos sociales como la desigualdad, la segregación y la falta de acceso al capital cultural y el bienestar social en general (Hüsken y Nas, 1973). La tercera perspectiva de lo periférico tiene que ver con lo urbano-espacial, con el objetivo de comprender cómo se presenta la gestión de los lugares donde habitan las personas. En el análisis de esta última perspectiva, se tienen en consideración los dos aspectos anteriores.

Con relación a Cartagena de Indias, esta categoría de análisis aplica en sus tres perspectivas para los barrios populares: gran parte de sus habitantes viven en situación de precariedad económica, alejados de la infraestructura de bienestar social ofrecida por el Estado y en condiciones de segregación social, desigualdad y exclusión (Espinosa, Ballestas y Utria, 2018).

Respecto a la perspectiva económica, se toma en consideración cómo se da la estructuración social de los medios de producción y la división del trabajo. En el ámbito de países y regiones, esta estructuración generó la bipartición del mundo en dos bloques: uno desarrollado, que constituye el denominado centro, y el que está en camino de serlo, el llamado subdesarrollado o en vía de desarrollo, que sería la periferia. (Ferrer, 1975).

Así las cosas, se presenta una acumulación desigual del capital entre unos países y otros, generando una situación de dependencia de los países en vía de desarrollo frente al bloque opuesto. Esta dualidad centro/periferia encuentra en la empresa colonialista uno de sus fundamentos centrales, puesto que las metrópolis establecieron cómo se insertaban los territorios, colonias y diversas poblaciones en la dinámica económica mundial. Posteriormente, la tecnificación y el progreso tecnológico conjurados en la revolución industrial por un lado, y la necesidad de recursos primarios para la manufactura en las nuevas y cada vez más numerosas fábricas de bienes de consumo por el otro; marcaron la pauta en “[..] la conformación de esas relaciones están condicionadas por los agentes dinámicos del crecimiento de la productividad en esos países” (Ferrer, 1975, p 1004) líderes.

Para los propósitos de este trabajo se tendrán en cuenta principalmente cómo operan algunas de las consecuencias que esta noción económica de lo periférico en la creación de profundas disparidades del desarrollo entre distintos sectores de la sociedad.

Estas disparidades generan serios impactos sobre las experiencias vitales de quienes están ubicados en la periferia. El objetivo es intentar comprender cómo se da la redistribución desigual de los bienes de consumo (tanto a nivel cultural, como de otros tipos) y qué consecuencias representan en la vida de las poblaciones ubicadas en la periferia.

Para el caso de Cartagena, es notable cómo la dinámica de desigualdad económica ha tenido un papel determinante en el escaso acceso a las oportunidades sociales que puedan significar una mejora en las condiciones materiales de vida entre las personas que habitan los barrios populares de la ciudad, situación que se ha manifestado de manera histórica. Un apunte sobre el capital social que puede fortalecer lo expuesto:

La noción sociológica de periferia aporta y complementa a la dimensión económica puesto que contribuye a la comprensión de la producción y reproducción de valores e ideales sociales,

generando mayor o menor retribución para los individuos en relación a su ubicación dentro de este sistema de referencia. Así las cosas, entre más alejado se esté del centro, menos recompensa social se tiene (Díez, 2013).

La adquisición o negación de las recompensas y/o beneficios se encuentran mediadas por la propiedad de los medios de producción, lo que determina el nivel de adecuación de unos y otros en el espectro social, traducéndose en mejores y más oportunidades para unos, y escasas posibilidades para otros. (Díez, 2013).

Generalmente, la propiedad sobre los medios de producción, así como la transmisión de los valores socialmente aceptados o rechazados, la ejercen las élites (autoridades y/o personajes en posición de poder), sosteniendo en el proceso el *status quo* bajo el cual estas posiciones adquieren validez.

[...] en cualquier sociedad se puede denominar «centro social» al conjunto de posiciones sociales mejor recompensadas, y «periferia social» al conjunto de posiciones sociales peor recompensadas (incluso rechazadas); es más, se puede aceptar la existencia de un núcleo central dentro del «centro social», un «núcleo que toma decisiones» en el que se incluyen las posiciones sociales mucho mejor recompensadas, y una «extrema periferia» en la que se incluyen las posiciones sociales mucho peor recompensadas o muy rechazadas (Díez, 2013, p. 15).

Bajo este formato de centro-periferia genera una distancia social respecto a dos aspectos centrales de la creación: el trabajo intelectual y el manual; el de dirección y el de ejecución (Reygadas, 2008). Bajo el entendido de que poseen menos recursos, tanto sociales, como culturales y económicos, las comunidades populares participarían de manera limitada en la producción de nuevos acervos, ocupándose únicamente de las acciones mecánicas, repetitivas; en suma: las menos valoradas socialmente.

No obstante, la champeta subvierte esta lógica y su separación porque, siendo creación; requiere una labor intelectual propia que se adecúa a sus propios contextos, ejerciendo el control y la dirección de todos sus estamentos: desde lo musical hasta sus circuitos de circulación y socialización, los cuales se dan en el marco de la ciudad barrial, periférica y afrodescendiente. Lo anterior da cuenta de un entramado de redes sociales entre los sectores populares que se influyen

mutuamente, conectando en el proceso, vínculos y formas de hacer alrededor de un saber que se construye de manera colectiva. Tal como lo explica Reygadas (2008):

Es frecuente oír que los más pobres están en desventaja porque tienen menos redes sociales, como si el problema fuera sólo la cantidad de contactos. La realidad latinoamericana desafía esa afirmación simplista, porque uno de los principales recursos que tienen los pobres son las redes familiares, étnicas y vecinales. [...] El problema de América Latina no está en la cantidad del capital social, sino en la distancia que existe entre las redes de la élite y las redes del resto de la población (pp.130-131)

Las conexiones entre lo económico y lo sociológico en lo periférico posibilitan asociar el rasgo distintivo que supone la disparidades de acumulación de capital, tanto monetario, como simbólico y cultural, entre la periferia y el centro desde una aplicación sociológica. Como resultado, se presenta un ensanchamiento de las brechas determinadas por las relaciones de poder y que refuerzan la estructuración de sociedades altamente jerarquizadas. Esto en otras palabras se traduce en lo siguiente:

[...] las relaciones Centro/Periferia no pueden dissociarse de las relaciones entre clases sociales [...] la evaluación del modo en la que éstas se articulan, determinará a su vez, la forma que adquiere la circulación de los productos, incluso, así como qué productos circularán (y cómo éstos son apropiados) [...] la creación de los niveles de excedente que las sustentan, se deriva de la consolidación de una forma específica de desigualdad: la de las clases sociales, y con ellas, la de los mecanismos de su reproducción: el Estado (Nocete, 1999, p. 43).

Consecuentemente, se establecen diversos mecanismos de supervivencia en torno a la música que le permiten al cartagenero barrial, popular y periférico, subsanar, hasta cierto punto, las falencias del sistema social imperante en que está inserto. La champeta y el circuito cultural que se configura en derredor de ella, se convierte entonces en una alternativa que permite la socialización a través de la solidaridad (Salcedo, comunicación personal, 26 de julio de 2024), el establecimiento de una sensibilidad popular para el disfrute de la vida, incluso, frente a las adversidades (Chica y Fajardo, 2024), así como la generación de un aparato económico que, aun desde la “informalidad”, supone una oportunidad real de ingresos para las personas en medio de un panorama de desempleo y precariedad laboral agudizado por la discriminación, la desigualdad y la segregación (Gómez-

Gómez, 2024). De cierta manera, la champeta se constituye también en una manifestación de la agencia y de la creación de circuitos económicos, culturales y sociales a través de un ejercicio de autonomía.

También es preciso incluir y analizar la perspectiva urbanística de lo periférico, sobre todo si se tiene en cuenta que la configuración urbanística de Cartagena se ha presentado bajo un modelo de organización espacial en términos de centro/periferia desde su fundación, lo cual se ha convertido en un rasgo característico de la ciudad.

En Cartagena de Indias, a causa de la escasa planeación urbanística por parte de las autoridades con relación a las comunidades afrodescendientes y populares, la adecuación del territorio para su habitación se ha hecho, principalmente, de manera espontánea por parte de sus habitantes. Estos han ido solucionando cómo han podido y dentro de sus posibilidades y circunstancias, la poca oferta de vivienda disponible en el marco de una ciudad en constante crecimiento poblacional (Deavila, 2008).

Así mismo, el creciente interés de la industria turística en la explotación comercial de lugares con cierto tipo de atractivo asociado a la idea de paraísos tropicales resulta en una dinámica de desplazamiento urbano y engrosamiento de las periferias, a las que son empujadas cada vez más las poblaciones locales (Deavila, 2015) como consecuencia de la gentrificación derivada de la especulación financiera sobre los centros históricos y los barrios cercanos a éstos (Pradilla, 2015). Esta es una situación que se replica, no solo en Cartagena, sino en otras ciudades del Caribe como Santo Domingo o Punta Cana en República Dominicana; La Habana, en Cuba, entre otras.

Existen factores adicionales que influyen en el crecimiento de cordones periféricos. En Colombia, el desplazamiento forzado de las poblaciones rurales a causa de la violencia, (Tickner, 2012) ha obligado a las personas a trasladarse hacia las ciudades y centros poblados, los cuales no cuentan con la oferta institucional suficiente para la atención de estas poblaciones en condición de vulnerabilidad. Ahora bien, dada la escasa planificación de los espacios ubicados en la periferia, éstos terminan siendo lugares de habitación en condiciones de precariedad, lo cual pone a sus habitantes en desventaja frente a quienes tienen acceso al centro y a los bienes de consumo.

Llegados a este punto, resulta pertinente introducir el concepto de “dispersión periférica” (Pradilla, 2015), el cual explica cómo el movimiento hacia la periferia se da hacia los bordes cada vez más

lejanos del territorio. Esta situación genera efectos negativos sobre el espacio físico-geográfico donde se asienta la periferia y sus habitantes, lo que se traduce en el desgaste sistemático de los recursos naturales que le rodean debido a su mal uso para la adecuación de estos como sitio de vivienda. Algunos de estos efectos incluyen: el relleno de cuerpos de agua, contaminación de bosques, tala indiscriminada y afectación de hábitats naturales; entre otros. Del mismo modo, estas condiciones impactan directamente en quienes habitan estos lugares, lo que por ejemplo, conlleva a mayores tiempos para el desplazamiento a las zonas de trabajo, o coloca a las personas en viviendas precarias ubicadas en terrenos fácilmente inundables o proclives a deslizamientos. También suele suceder que estas periferias son lugares alejados de la oferta de servicios estatales básicos impactan negativamente en la calidad de vida de aquellos a quienes no llegan la salud, educación, infraestructura sanitaria, servicios públicos básicos, recreación, deporte. Es así como:

El patrón de crecimiento periférico disperso implica una costosa paradoja: el continuo desplazamiento poblacional y el abandono de viviendas de áreas centrales bien dotadas de infraestructura y servicios sociales y culturales, lleva a que éstos se hagan excedentarios y obsoletos, al tiempo que se imponen nuevas inversiones en estos rubros en la periferia para los nuevos asentamientos y sus pobladores, a un alto costo y con un resultado siempre deficitario cuantitativa y cualitativamente (para quienes habitan en ella) (Pradilla, 2015, p. 6).

El impacto que tienen las dinámicas ocasionadas por la dispersión periférica, condicionan la calidad de vida, principalmente, de las personas empobrecidas, quienes mayoritariamente las habitan. Tal como explican Rodríguez y Arriagada (2004):

[...] la segregación se perfila como un mecanismo particularmente importante en la reproducción de las desigualdades socioeconómicas, el aislamiento de los pobres y la inseguridad ciudadana, especialmente para los pobres (ubicados en las periferias). En particular, la acumulación de capital educativo y social –este último entendido como vínculos, contactos y participación en redes- de las nuevas generaciones parece ser especialmente sensible a las modalidades de concentración territorial de la pobreza (p.19).

En Cartagena, este panorama se ha presentado a lo largo de su historia en lugares como Getsemaní o Chambacú (el cual, fue considerado en su momento como la barriada tugurial más grande del país), y aun al día de hoy se mantiene en gran parte de los barrios populares ubicados

principalmente en la zona suroriental de la ciudad, “[...] en zonas del territorio con bajas dotaciones de recursos indispensables para el desarrollo humano y expuesta a riesgos ambientales y de otros tipos” (Espinosa, Ballestas y Utria, 2018, p. 97).

No obstante, es necesario mencionar que si bien son notables las difíciles condiciones en que viven las comunidades periféricas, estas circunstancias se erigen en un punto de partida que permite la consolidación de diversos mecanismos de solidaridad y supervivencia que tienen que ver con la posición de subalternidad de los individuos que, las habitan, quienes, al verse enfrentados por largos periodos a la “carencia de elementos muy importantes para la vida urbana que sólo pueden ser creados colectivamente a largo plazo, como lugares y servicios culturales, deportivos y recreativos, espacios e instituciones públicas, etcétera” (Pradilla, 2015, p. 6), se organizan colectivamente para la creación y gestión de

[...] mecanismos que garantizaran la solidaridad indispensable para compensar la precariedad (formas comunales de propiedad, relaciones consanguíneas complejas, etc.) y la autoridad que garantizase su cumplimiento, contrarrestando al bajo desarrollo del nivel técnico, la coordinación de la fuerza de trabajo. Así, frente al bloqueo del desarrollo del nivel técnico, se generó un alto desarrollo de los mecanismos de movilización de la fuerza de trabajo humana (Nocete, 1999, p. 45).

Lo anterior es útil a los propósitos de este trabajo, pues nos permite comprender cómo surge la champeta en medio de un entramado de relaciones sociales establecidas desde la solidaridad, las cuales se desarrollan en medio de la búsqueda por la supervivencia. Al mismo tiempo, a través de la creación de un circuito cultural nacido de lo popular, este género musical representa una posibilidad de disfrutar la vida y de encontrar otros mundos desde donde se puedan construir nuevas narrativas para existir y resistir dentro de las condiciones adversas en las que se desarrollan las cotidianidades de los cartageneros que viven, gozan y padecen la Cartagena de los pies polvorientos.

1.4 Configuración de un relato histórico construido desde la sonoridad: la champeta como el archivo.

"Gritar para que mi lengua espante el silencio, aprenda a hablar sola, despierten las palabras que quedaron prisioneras de las nuevas

palabras, cercadas por su sonido y un significado que no pertenece a ninguno de nosotros..."

Fragmento de "La ceiba de la memoria."

Roberto Burgos Cantor, 2007.

La capacidad humana de crear y mantener narrativas en el tiempo ha existido desde épocas anteriores a la aparición de la escritura. La posibilidad de expresar tradiciones, creencias, cosmovisiones y la forma en que cada sociedad se relaciona consigo misma y con su entorno a lo largo de la existencia, ha estado profundamente impactada por la sonoridad: la que producimos con nuestra voz a través de las palabras y su articulación de manera coherente, y también, la que está atada al sonido de los instrumentos musicales y el eco que producen en la memoria de quienes han sabido conservar, generación tras generación, la ritualidad y el saber contenido en la construcción y ejecución de los mismos.

Lo anterior, en palabras de Walter Ong se traduce en un sentido profundo del lenguaje, en el que el "[...] sonido articulado, es capital. No solo la comunicación, sino el pensamiento mismo, se relaciona de un modo enteramente propio con el sonido" (Ong, 1982, p. 16). Como resultado, se produce una interiorización del mundo a través de la experimentación del sonido, encontrando en la fuerza de la palabra oral, una forma de relacionamiento especial con lo sagrado y con las preocupaciones fundamentales de la existencia (Ong, 1982).

Para las personas negras y afrodescendientes a lo largo de la historia, el sonido, más que llenar el silencio en el espacio, existe como la posibilidad de resguardarse en la colectividad, de construir puentes donde coexisten las formas de ser y hacer en la cotidianidad; es decir, el sonido construye redes dialógicas en las cuales se fortalece la vida en comunidad en todos sus niveles y componentes (Ortiz, 1985). De la sonoridad, surge la música como elemento central para el funcionamiento de la vida en sociedad de "[...] gentes coordinadas entre sí para la plenitud orgánica de las funciones sociales" (Ortiz, 1985, pp. 207-208).

Es así como para las personas negras, la música se establece como *praxis* de lo cotidiano en cada ámbito de la existencia. La música marca el momento de la siembra y de la cosecha. La música interpela a la sequía solicitando la lluvia. Con la música se edulcoran las relaciones interpersonales en momentos cruciales como el compromiso y el matrimonio. Con la música se indica la alegría

de la existencia por el nacimiento y también, la profundidad ocasionada en el quiebre que representa la trascendencia de la vida en la muerte...

Con el transcurrir del tiempo, la sonoridad de las voces, así como la ritualidad contenida en la música que trajo consigo el ancestro forzado a la diáspora en medio de la empresa colonialista, se convirtió en resguardo para la memoria y del saber construido en esa África de la que fue separado y a la que, de alguna manera, siempre quiso volver (Zapata Olivella, 1976).

En un contexto de urgencia por la supervivencia en un territorio nuevo y desconocido, el mantenimiento de la vida se convirtió en posibilidad constante de creación, en la que se evidenciaban los trazos de una historia compartida en el exilio, pues para: “[...] el africano, que por sus concepciones religiosas se sentía depositario de la vida de sus ancestros, era vital sobreponerse a cualquier tipo de explotación inhumana, ya que, dejarse morir era la peor injuria contra sus dioses y antepasados...” (Zapata Olivella, 2010, p. 304).

Así las cosas, esta pulsión creativa es la vida misma como apuesta potente que se plantea en contraposición al exterminio, la aculturación y al vaciamiento a que se encontraba sometido el ancestro y, por lastimosa herencia, sus descendientes. Esta apuesta se constituye también en una poderosa forma de resistencia, que encontraba en el sonido, en los cantos, y en la musicalidad, el impulso vibrante que le ha permitido a las comunidades negras mantener sus herencias y legados primordiales, aun cuando estos se han visto permeados por los procesos de sincretismo cultural y mestizaje resultantes de la colonización.

En la tradición oral de los pueblos negros se ha mantenido, a lo largo de su historia de supervivencia, la memoria de diversos saberes que han confluído en múltiples momentos, actuaciones y capas (Trouillot, 2017), dotando a la gente negra de la subjetividad que ha permitido consolidar los ejercicios de memoria en recursos para la investigación, abriéndonos a la posibilidad de obtener y construir ‘datos’ sobre el pasado a través de “[...] entrevistas de historias o narrativas de vida, o en análisis basados en fuentes secundarias (autobiografías y memorias, historias de la más diversa índole)- donde el dato supone la intervención (mediación) de sujetos que recuerdan, registran y transmiten esos recuerdos.” (Jelin, 2012, pp. 93-94)

Con el pasar del tiempo, a finales del siglo XIX, se presentó el desarrollo de la tecnología¹ que posibilitó la obtención de registros acústicos a través de su grabación (Ochoa Gaultier, 2011, p. 86), y con ello, la sofisticación de las herramientas que permitieron la conservación del sonido y también de la música para su posterior reproducción, con lo que se ampliaron las perspectivas de la sonoridad como documento histórico susceptible de ser consultado posteriormente (Ochoa Gaultier, 2011). Aunque, dicho sea de paso, la posibilidad de consulta de dichos documentos estaba restringida a quienes dirigían las instituciones que gestionaban este nuevo tipo de archivo, como por ejemplo el Archivo de Fonogramas de la Academia Austriaca de Ciencias o el Archivo de Fonogramas de Berlín, fundados en 1899 y 1900 respectivamente (Ochoa Gaultier, 2011).

Posteriormente, con la aparición de nuevos, variados y cada vez más económicos soportes para materiales sonoros (Lps, casstes, cintas de video, Cds, etc.), se amplió el acceso a los mismos, haciendo posible la selección y resguardo de más documentos de sonido por parte de más personas, quienes, aun siendo *amateurs*, y de manera más modesta, anónima y orgánica, logran preservar información sobre “[...] el medio natural, social y cultural constituyendo un valioso patrimonio [...] que reflejan la actualidad y el tono propio de una época” (Carles, 1992, p.190) a través de sus archivos sonoros.

Para los propósitos de este trabajo, abordar la cualidad de documento histórico conferida a los registros sonoros, en los cuales la música se ubica como acervo central que da cuenta de las dinámicas culturales de la vida, resulta crucial dado que uno de los objetivos planteados es analizar cómo la música champeta, la cual es considerada como una música negra (Cunin, 2003) se puede configurar como una potencial fuente de registro histórico en el que se evidencian los modos de vivir en los barrios negros, populares y periféricos de Cartagena de Indias durante un periodo de tiempo determinado.

¹ Es necesaria una acotación respecto a la noción de “tecnología” en este momento del texto. En consideración de Walter Ong, la escritura en sí misma representa una tecnología porque la capacidad de codificar la sonoridad del mundo exterior y de la oralidad del ser humano se logra a través de una abstracción que se hace de la experiencia sensorial primaria (la escucha, el habla...), con lo que las tecnologías “[...] no son solo recursos externos, sino transformaciones interiores de la conciencia” (Ong, 1982, p. 85). Considerando que durante gran parte de la historia de la diáspora africana forzada al exilio en condición de esclavización, la escritura en el sentido hegemónico de la palabra no estaba disponible para las personas negras, el procesamiento de la sonoridad se efectuó mayoritariamente a través de la tradición oral, para la cual, la música se erige en un elemento central de cohesión que permitió la conservación (*escritura*) de muchas de sus historias y narrativas a lo largo del tiempo mediante ejercicios recurrentes de memoria.

Ahora bien, respecto a las múltiples dinámicas que envuelven la creación de los archivos, vale la pena resaltar dos aspectos. El primero de ellos tiene que ver con la noción misma de archivo y cómo éstos llegan a convertirse en la materia prima central de lo que posteriormente es considerado como *Historia*². La mediación de unos y otros actores en la reconstrucción del pasado y la forma en que este pasado es desentrañado y posteriormente contado, está mediada por las influencias que en éstos tiene el poder (Trouillot, 2017). En ese orden de ideas, se producen *historias* pero también *silencios*, los cuales, en palabras de Trouillot se presentan

[...] en cuatro momentos cruciales: el momento de la creación del hecho (la elaboración de las *fuentes*); el momento del ensamblaje de los hechos (la construcción de los *archivos*); el momento de la recuperación del hecho (la construcción de *narraciones*), y el momento de la importancia retrospectiva (la composición de la *Historia* en última instancia). [...] cualquier narración histórica es un montón de silencios, el resultado de un proceso singular, y en consecuencia, la tarea necesaria para deconstruir estos silencios variará. [...] Desenterrar silencios, y el consiguiente interés de los historiadores en el significado retrospectivo de los acontecimientos hasta ahora ignorados, requiere no solo de un trabajo adicional en los archivos- se empleen o no fuentes primarias- sino también de un proyecto vinculado a una interpretación. Esto es así porque la serie de silencios acumulados en las tres primeras fases del proceso de producción histórica se integran y se consolidan en el cuarto y momento final, cuando se produce el significado retrospectivo. (Trouillot, 2017, pp. 23, 48)

Teniendo en cuenta lo anterior, la apuesta central de este trabajo es contrarrestar esa lógica de silenciamiento presente en la historiografía tradicional y hegemónica de la ciudad, entendiendo

² En su libro *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la historia*, Michel-Rolph Trouillot indica una especie de bipartición cuando habla de “historia”. Está la “Historia” (*History* en inglés) que es “[...] tanto ‘lo que pasó’, como ‘lo que se dice que pasó’” (Trouillot, 2017, p. 2) poniendo el énfasis en el proceso sociohistórico para lo primero, y en el conocimiento que sobre ese proceso se tiene para lo segundo.

Y, por otro lado está “historia” (*story* en inglés) para la cual existe la posibilidad de una tercera interpretación al poner el énfasis tanto en el proceso sociohistórico para el primer uso de la palabra ‘Historia’ y, también, en el conocimiento de los hechos históricos que se tiene y la forma en que éstos se narran de manera simultánea. Trouillot explica que “[...] esta tercera interpretación es posible solo porque reconocemos implícitamente una superposición entre el proceso sociohistórico y nuestro conocimiento de él...” (Trouillot, 2017, pp.2-3). Y el ejemplo que utiliza para evidenciar esta partición es el siguiente: “La Historia de Estados Unidos es una historia de migraciones”. La idea de que la Historia está llena de historias (narraciones) es uno de los ejes centrales de esta investigación, la cual busca reivindicar una *historia* de Cartagena desde las narrativas que proponen sus habitantes populares, periféricos, racializados...

que “[...] la conciencia de la Historia no solo es activada por los académicos. Todos somos historiadores aficionados con varios grados de conciencia sobre nuestra propia producción.” [...] (Trouillot, 2017, p. 17). Colocamos entonces al cartagenero barrial, negro y periférico con todas sus experiencias, saberes, reclamaciones y reivindicaciones en el centro sus narrativas específicas en una historia que se cuenta desde la cultura popular y lo cotidiano.

Examinar este archivo, como menciona Achille Mbembé (2020) es mostrarse interesado en analizar lo que la vida ha dejado atrás, siguiendo otras huellas y rastros que han sido ignorados o silenciados, rearmando fragmentos que se configuren en nuevas narrativas que les permita a los cartageneros barriales y populares hallar un lugar que habitar desde el cual les sea posible seguirse expresando, el cual, para este caso sería la champeta.

Esta propuesta sobre la champeta como un archivo susceptible de ser consultado para la investigación histórica está inscrita en la “particularidad del archivo latinoamericano” (Garbatzky, 2021), el cual posee un carácter heterogéneo en los documentos y materialidades que lo soportan, otorgándole la fuerza crítica que le permite transformarse junto con la historia, excediendo la perspectiva exclusivamente escrita para ubicarse también en las formas culturales exhibidas por las personas en su cotidianidad.

En segundo lugar, está la cuestión sobre los documentos históricos que componen dicho archivo. Al respecto, Ludmila Da Silva (2002) aporta una interesante acepción sobre el asunto del documento histórico. Para esta académica, los documentos históricos se ubican tanto como ejercicio de memoria manteniendo presente en la conciencia colectiva los elementos del pasado que siguen generando impactos en la realidad presente de los individuos; y al mismo tiempo, estos fungen como de fuente de consulta histórica puesto que en ellos se enumeran, estudian y analizan situaciones, actuaciones y circunstancias de un pasado que dejó de actualizarse en el tiempo; expresando esta dualidad de la siguiente manera:

En la tensión entre el uso de un soporte material de la memoria como las fotos y las memorias colectivas elaboradas por la narración oral, [...] se pone en evidencia la importancia que en las sociedades modernas adquiere el documento, la imagen y lo escrito, frente a la tradición oral, formadora por excelencia de la memoria en las comunidades no letradas [...] las discusiones sobre los nexos entre los archivos, la memoria y la historia son tributarias de la teorización del documento en la disciplina

histórica. [...] Lucien Febvre y Marc Bloch plantearon una crítica sistemática a la relación positivista de la historia con los documentos e inauguraron una agenda intelectual donde en las formas de escribir la historia, el documento y por ende los archivos como lugares centralizadores de esos materiales, van perdiendo poco a poco su poder totalizador (el mundo en un archivo) [...] el propio acto de constitución de los archivos despliega acciones de producción y recepción. [...] el acto de transferencia entre la donación y el legado (de los documentos que componen el archivo) es lo que torna posible compartir y colectivizar los procesos de recuerdo, la (re)construcción de memorias colectivas y la escritura de la historia. (pp. 387, 389, 393).

A la luz de estos planteamientos, se hace posible des-institucionalizar, tanto la manera en la que se construye o “escribe” la historia, como la narrativa histórica misma. Esta última pasa de encontrarse casi que de manera exclusiva (y hasta elitista) en los libros, artefactos y manuscritos confinados en los museos y la academia, a encontrarse en las herramientas epistémicas y ontológicas de las personas que posibilitan la aplicación de la tecnología que produce, distribuye y conserva el sonido, la música, entre otros.

Es decir, se reordena el sentido del archivo (Ochoa Gaultier, 2011), el cual pasa a ser construido de manera conjunta por los miembros de una comunidad en medio de su quehacer cotidiano, siendo este, el contexto propicio para contar historias a través de un ejercicio de memoria recurrente en el que se investigan “[...] los vínculos entre historias pasadas y memorias presentes. [...] Siendo la memoria [...] una fuente crucial para la historia, aun (y especialmente) en sus tergiversaciones, desplazamientos y negaciones [...] en ese sentido, la memoria funciona como un estímulo para la elaboración de una agenda histórica” (Jelin, 2012, pp. 103-104)

Para el caso que nos convoca, la música champeta es para las personas negras y barriales de Cartagena, ese telón de fondo sobre el que se desenvuelven las actividades diarias pues se nace, se crece y se vive en un entorno coloreado por los trazos de una musicalidad presente en cada momento del día, convirtiendo lo que se escucha en la “[...] banda sonora de nuestras vidas” (Salcedo, comunicación personal, 26 de julio de 2024). Lo aquí expuesto cobra validez toda vez que “[...] es importante reconocer que la gente (...) emplea la música para transformar su ambiente personal, y para organizar sus propias actividades (día a día)” (Frith, 2002, p. 5).

Esta experiencia de lo sonoro y lo musical en conexión con la cotidianidad y los diversos mecanismos de supervivencia que se tejen en torno a la música, es terreno fértil sobre el que se abonan las letras de una(s) historia(s) de la ciudad barrial que se cuenta(n) a sí misma en sus propios términos, y que es útil por y para quienes la hacen, la comparten y, de muchas maneras, la disfrutan aun cuando ésta esté marcada por el estigma impuesto por las elites dominantes de la ciudad:

[...] en la vida cotidiana de los pueblos se expresan más claramente sus diferencias con el régimen de dominación, [...] sus formas de desalienación, protesta y rebelión, que en algún momento del proceso histórico, estallan o se canalizan por diversas vías. (Vitale, 2003, p. 357)

En el proceso, la música adquiere un sentido “utilitario” toda vez que atiende a “[...] un espíritu ‘intelectual’ que la inspira, una razón (...) de existir, una ultranza de propósito. [...] No es (únicamente) música de ‘diversión’ al margen de la vida cotidiana; es precisamente una versión estética de toda la vida en sus momentos trascendentales.” (Ortiz, 1985, p. 208).

Así las cosas, a través de la música, se pone al centro la creatividad y toda la sensibilidad de lo popular (Chica y Fajardo, 2024) al servicio de la construcción de un relato histórico propio que da cuenta de los modos de ser, hacer y relacionarse en el marco de las comunidades barriales, negras y periféricas de Cartagena.

Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, es necesaria la comprensión del carácter multiformato presente en este archivo, en el que convergen otras aristas de la cultura popular cartagenera como el arte gráfico, la indumentaria, y la culinaria en el contexto barrial, surgiendo en el proceso, todo un universo de significación que también sirve como “evidencia de las transacciones de la vida humana” (Da Silva, 2002, p. 402) en todos sus estamentos.

Ahora bien, respecto a los documentos históricos que contiene dicho archivo, podría decirse que estos se encuentran, primordialmente en la voz de los cantantes a través de sus líricas, pero también en el conjunto de personas que pertenecen al circuito musical popular de la ciudad, entre los que se encuentran: coleccionistas de discos, picoteros, productores musicales, Djs, las personas encargadas del cartel, y, por supuesto, las gentes que se encuentran alrededor de la música, por quienes la champeta puede extender su legado en el tiempo.

De este modo,

Se puede decir entonces que los archivos son construcciones sociales múltiples [...] la suma de las voluntades de preservación y de luchas por el reconocimiento legítimo de esos vestigios dotados de valor social e histórico en una comunidad o sociedad. [...] Esto implica aceptar que los documentos, las imágenes, los objetos que constituyen acervos no son restos del pasado, sino que son productos de la sociedad que los “fabrica” según las relaciones de fuerza entre [...], sus múltiples usuarios y formas de uso... (Da Silva, 2002, pp. 402, 403).

Al ser construidas de manera colectiva en el marco de la cultura popular de la ciudad, las historias que se encuentran en la champeta dan cuenta de las formas en que los cartageneros negros, barriales y populares se entienden a sí mismos y sus cotidianidades, sus formas de relacionamiento social y mecanismos de solidaridad y supervivencia. Todos estos elementos están fuertemente unidos a dinámicas de resistencia(s) ejercida(s) a través de la sonoridad heredada de una larga tradición musical afrodescendiente que ha conseguido mantenerse vigente en el tiempo, pero también, actualizarse.

2 Cartagena: una mirada histórica a la geografía de la resistencia negra en la ciudad

2.1 Periodo colonial: El Barrio Getsemaní como paradigma de la Cartagena racializada y las periferias que resisten.

Fundada en 1533, Cartagena de Indias fungió como uno de los principales puertos de intercambio comercial del Virreinato de la Nueva Granada por poco más de tres siglos. Su estratégica ubicación a las orillas del mar Caribe le permitió a la ciudad adquirir el estatus de plaza militar y valioso lugar de intercambio de diversas mercancías, entre las que se encontraba, principalmente, el comercio de personas humanas en condición de esclavización (Ripoll, 2006).

De esta manera, y muy poco tiempo después de su fundación, por Cartagena llegaron a tierra firme por primera vez, 3.2 de cada 10 esclavizados que desembarcaron en todos los puertos del continente (Eltis y Richardson, 2010). Esta es una cifra que va desde el periodo de su aparición, hasta 1641, tan solo 108 años después de establecerse como ciudad (Múnera, 2021). Desde el

momento en que las primeras personas negras pusieron el pie en el ‘nuevo mundo’ en Cartagena, pasaron por su puerto, y según cifras oficiales, 196.000 esclavizados, de los cuales la gran mayoría, unos 110.000, llegaron en poco más de 50 años, transcurridos entre 1580 y 1640, según el registro oficial (Colmenares, 1979).

Al ser Cartagena un puerto de intercambio comercial desde su fundación colonial, se establecieron las condiciones que le permitieron tener un rápido auge y desarrollo. En ese sentido, existió una diferenciación con otros centros metropolitanos importantes del imperio español y de otras potencias europeas en expansión, debido, principalmente, a una dinámica “eminente urbana” (Múnera, 2021).

Esta característica contrasta con los modelos agrícolas que se daban en otras colonias (especialmente, el de la plantación azucarera), lo que hizo que la ciudad ocupara un lugar preponderante en el circuito comercial del mundo desde etapas muy tempranas, convirtiéndose en una urbe cosmopolita desde la segunda mitad del siglo XVI.

Las dinámicas urbanas de Cartagena tenían que ver con las actividades necesarias para el mantenimiento de la operación portuaria de la ciudad, las cuales incluían las labores asociadas a la construcción y mantenimiento de barcos y veleros (Rubio Aliaga, 2015), la producción y venta de alimentos y demás provisiones (Ripoll, 2006), así como la comercialización de mercaderías manufacturadas que se importaban desde todas partes de Europa (Díaz Blanco, 2018).

Así las cosas, se establece una correlación entre la naturaleza de la ciudad puerto insertada en una dinámica de comercio global, con las hibridaciones, violencias y choques derivados del “encuentro entre dos mundos” (indígena y blanco) (Navarrete, 2004), así como de la posterior introducción del esclavizado agregado a la vida colonial a través de la trata negrera:

Con el tiempo, en diferentes épocas y lugares, el disperso mundo euro-afro-americano cambió en una larga fase de ajustes, negociaciones e improvisadas instituciones. [...] En vez de un descubrimiento europeo de un nuevo mundo, deberíamos considerarlo un repentino y rudo encuentro entre dos viejos mundos que se transformaron e integraron en un singular nuevo mundo. Nuestro foco es el análisis de las nuevas geografías humanas resultantes de esta interacción que se extendió a otras partes del mundo. (Navarrete, 2021, p. 25)

Como consecuencia de estas nuevas geografías humanas, en Cartagena se configuró un patrón de organización social y urbanístico que se hizo en gran parte con base en una notable jerarquización en términos de raza, el cual se presentó en el marco de un vertiginoso proceso de desarrollo derivado de los constantes intercambios comerciales y culturales.

El ordenamiento social de Cartagena entre finales del siglo XVI y principios del XVII da cuenta de esta jerarquía racial preponderante, en la cual se ubicaba a las élites de españoles peninsulares y de nacidos en el continente (los llamados criollos) en la parte más alta, una pequeña porción de migrantes y extranjeros que se desempeñaban como mercaderes y artesanos ubicados en una pequeña franja intermedia, y finalmente, estaban los esclavizados negros y las personas mestizas y mulatas libres (con incluso algunos blancos pobres) en la base de la pirámide socio-racial (Ripoll, 2006, Rhenals y Flórez, 2008)

Esta configuración de la jerarquía para el ordenamiento social en términos de raza se dio como una réplica de los sistemas de valores traídos por las huestes de la conquista, cuyos aparatos de dominación ideológica fueron recontextualizados para ser aplicados en las realidades de los nuevos territorios anexados al imperio. Tanto los privilegios como los derechos y deberes; eran asignados o denegados en función de la raza. Del mismo modo, se establecían roles o se ejercía control y poder sobre otros en función de las características fenotípicas de la gente como resultado de la racialización ejercida sobre los cuerpos de las personas (Riccardi, 2017). Como consecuencia de lo anterior, existía en este tipo de organización social una especie de lógica estructurante en el acceso a ciertos lugares, ocupaciones y/o beneficios, la cual se dio a la par de la evolución urbanística y social de Cartagena, especialmente notable después de la segunda mitad del siglo XVI.

La anterior afirmación se puede ilustrar a través de la aparición de lo que podría considerarse como los primeros tres barrios en la ciudad. El barrio La Catedral fungía como el centro de la ciudad en el que se ubicaban el comercio, las sedes gubernamentales y burocráticas; además de las grandes y lujosas casas pertenecientes a las familias la élite blanca europea y criolla (Redondo Gómez, 2004). El barrio San Diego se estableció como lugar de habitación de comerciantes y artesanos, aventureros, viajeros y militares, quienes, en su mayoría, lograban cierto status, aunque no comparable con el poseído por las personas en lo más alto de la jerarquía (Ripoll, 2006. Borrego Plá, Vásquez y Muriel, 2009).

Finalmente, se erige Getsemaní como lugar de habitación de las personas negras, mestizas y afrodescendientes (ya fueran libres o en condición de esclavización) tras el relleno de un cuerpo de agua que separaba una importante porción de tierra de la isla principal (Redondo Gómez, 2004). Getsemaní y su acceso a la bahía de las Ánimas, la hacían necesaria para la dinámica portuaria de Cartagena (Redondo Gómez, 2004) por lo cual, su anexión a la ciudad en expansión también se trató, principalmente, de una decisión estratégica. Se conforma así la primera versión de una Cartagena con centro y periferia (Redondo Gómez, 2004), coherente en gran medida con la jerarquía socio-racial establecida tras el contexto de su fundación española en 1533.

Se conforma así la primera versión de una Cartagena con centro y periferia (Redondo Gómez, 2004), coherente en gran medida con la jerarquía socio-racial establecida tras el contexto de su fundación española en 1533.

Tal condición periférica en concordancia con el orden socio-racial de la ciudad es descrita por Gabriel García Márquez en la novela “Del amor y otros demonios” relato que transcurre en el siglo XVII. Las primeras líneas del texto rezan lo siguiente:

Un perro cenizo con un lucero en la frente irrumpió en los vericuetos del mercado el primer domingo de diciembre, revolcó mesas de fritangas, desbarató tenderetes de indios y toldos de lotería, y de paso, mordió a cuatro personas que se le atravesaron en el camino. Tres eran esclavos negros. La otra fue Sierva María de Todos los Ángeles, hija única del marqués de Casaldueiro, que había ido con una sirvienta mulata a comprar una ristra de cascabeles para la fiesta de sus doce años. [...] Tenían instrucciones de no pasar del portal de los mercaderes, pero la criada se aventuró hasta el puente levadizo del arrabal de Getsemaní, atraída por la bulla del puerto negrero, donde estaban rematando un cargamento de esclavos de guinea. El barco de la Compañía Gaditana de Negros era esperado con alarma desde hacía una semana, por haber sufrido a bordo una mortandad inexplicable. (1994, pp. 15-16)

Aun con las licencias que se permitió el autor debido a la ficción del relato, es posible observar cómo se presentaba el funcionamiento del orden social colonial mediante el tratamiento de Getsemaní como un arrabal: aquella frontera que no debería ser cruzada por ciertas personas en función de raza-clase. También se presenta el tema del ‘puente levadizo’ como una especie de

pasaje que delimitaba los claros contornos de una primera periferia (tanto en términos de lo espacial, como de lo social y lo racial) de la ciudad.

Retomando lo histórico, existió una correlación entre los oficios, la posición social, la ubicación sobre el territorio y la raza en la población cartagenera colonial. Ocurre que “[...] se observan algunas preferencias habitacionales y concentraciones de personas relacionadas con ciertas actividades. Por ejemplo, [...] Getsemaní era el barrio con mayor número de personas (ocupadas en actividades) [...] relacionadas con el movimiento del puerto [...]” (Ripoll, 2006, p. 7). Del mismo modo, era Getsemaní el lugar en el que se concentraban más personas negras y mulatas. Así las cosas, no es casualidad ni coincidencia que la periferia estuviese habitada por quienes estaban ubicados en lo más bajo de la jerarquía. Podría entenderse tal división de las “preferencias habitacionales” en relación con los oficios realizados por sus habitantes, como una especie de geografía racializada (Streicker, 1997) que empezó a darse en la ciudad desde etapas muy tempranas de su formación; dinámica que se ha mantenido con el pasar del tiempo.

Por otra parte, la ubicación periférica de Getsemaní, que se situaba inicialmente por fuera del cordón amurallado; lo convertía en una especie de barrio satélite, circunstancia la cual, propiciaba el hecho de estar por fuera del establecimiento social y del urbanismo oficial de la ciudad, situación que se mantuvo así hasta principios del siglo XVII (Borrego Plá et al., 2009).

Con la incorporación de Getsemaní al cordón amurallado entre 1631 y 1633, el barrio quedó “dentro” de la ciudad. Sin embargo, esta medida solo se dio en función de proteger al resto de la plaza, debido a que por la ubicación de Getsemaní al interior de la bahía de las Ánimas (que conectaba de manera directa con el mar), éste se convirtió en un punto de fuga importante de las riquezas para la corona, tanto por la facilidad para el contrabando, como de ataques piratas y corsarios.

Aun cuando gran parte del trazado de Getsemaní se hizo como el del resto la ciudad, y se dio en función de las diversas reglamentaciones consignadas en las ordenanzas del cabildo, (en la cuales se estipulaba cómo debían ser las plazas y calles; así como los edificios que las bordeaban y los materiales que debían utilizarse para ello³), tal proceso de “inclusión” se produjo en el marco de

³Tras el incendio de 1552, se estableció que los materiales de mampostería que se utilizarían para la construcción de las casas y demás edificios y ornamento de la ciudad debían ser más fuertes y duraderos como piedra y cal y contar con techos de tejas de barro que fueran más resistentes y poco inflamables, sustituyendo con ello los bohíos de bahareque con techos de paja que componían mayoritariamente las viviendas y que eran los materiales utilizados por

la jerarquización del sistema socio-racial, por lo que sus habitantes siguieron conservando su posición de inferioridad en la escala social, y el barrio, su condición periférica previamente establecidas (Redondo Gómez, 2004).

Si bien con la construcción de un templo religioso (Iglesia de la Trinidad), y algunos otros ornamentos urbanísticos en el arrabal se pretendía establecer la presencia de la autoridad colonial en el sitio. No se produjo con esto ningún cambio significativo en la concepción que tenían las autoridades sobre Getsemaní, por lo que, más allá del aspecto arquitectónico, no se dieron mejoras en las condiciones materiales de vida de sus habitantes, puesto que el barrio era discriminado debido a la raza de la mayoría de sus habitantes (Díaz De Paniagua y Paniagua Bedoya, 1992).

La realidad concreta es que ni las dinámicas sociales del barrio ni su componente racial cambiaron significativamente, por lo cual, ni siquiera incluyéndola dentro del perímetro del cordón amurallado dejó éste de ser un lugar periférico.

Lo anterior podría explicar cómo se creó en esta parte de la ciudad un tejido social en torno, principalmente, a una red de relaciones económicas y comerciales alternativas que se daban al margen de la legalidad a través de la informalidad y el contrabando (Ripoll, 2006; Borrego Plá, Vázquez y Muriel, 2009).

Este tejido social del barrio en el periodo colonial se componía de una nutrida población negra y mulata, esclavizada y también liberta, que ampliaba cada vez un poco más su rango de influencia en la vida social de Cartagena al dedicarse a más actividades y labores necesarias para el funcionamiento de la ciudad. Al mismo tiempo, promovían la circulación de todo tipo de bienes, valores y elementos de subsistencia, creando con ello, nuevas formas de relacionamiento social más allá de la subordinación, la dominación esclavista y el sistema de castas (Ripoll, 2006).

Estas dinámicas de subsistencia surgidas del tejido social getsemanisense, reforzaron los aportes culturales de las personas negras y afrodescendientes, los cuales se fueron incluyendo en la variopinta caracterización de la ciudad producto del mestizaje. Esto permitió que se erigiera un paisaje identitario diverso, en el cual, muchas de las

los indígenas antes de la llegada de los españoles. Esta normatividad entró en vigencia principalmente en la parte central de la ciudad, permaneciendo Getsemaní con casas hechas de madera y otros materiales de baja calidad por mucho más tiempo.

[...] expresiones culturales y cosmovisiones tenían raíces que provenían de la diáspora africana en intensa mezcla con la de la España europea, que, de europea en el sentido clásico de la palabra, tenía muy poco y sí mucho de las culturas mediterráneas orientales, además con una fuerte presencia de elementos africanos (Múnica Cavadía, 2021, p.56).

Estos elementos y cosmovisiones entraban en negociación (ya fuera pacíficamente o de manera impuesta), y de ellos resultaban nuevos acervos culturales que hicieron posible la existencia, a través de los procesos de sincretismo que se dieron en torno a las mismas, de muchas tradiciones, saberes y conocimientos traídos por los africanos al continente americano. Esto produjo cierto nivel de permanencia en el espectro cultural de la ciudad, y, posteriormente, de la nación colombiana, aun cuando ésta se relegaba a un lugar de poca relevancia y estigma debido a su marcada ascendencia afro.

Gran parte de estas actividades se erigían como un conato de resistencia, y eran posibles gracias a un constante intercambio de conocimientos que, ubicados en el contexto colonial, configuraban “nuevas redes de aprendizaje” a partir de novedosas “formas de gestión intelectual de lo real” (Maya, 2002, p. 105) que permitieron conservar muchas de las cosmovisiones, saberes y relatos de África en América a través de la continua incorporación de elementos y formas sociales específicas de la colonia, en la que todos sus habitantes eran, de alguna manera, foráneos al estar ubicados en “[...] nuevos lugares sociales, diferentes en todos los casos a los que tenían en sus sociedades de origen” (Garrido, 2007, p.:451). Este tipo de reuniones eran posibles, en muchas ocasiones, en el marco de la devoción cristiana y las festividades asociadas a la celebración de personajes religiosos como sucede en el caso de las Fiestas de la Candelaria, las cuales se mantienen hasta la actualidad.

Esta festividad, si bien era religiosa, se convertía en una especie de excusa que permitía la puesta en escena del “[...]mundo del Carnaval y toda su parafernalia con los Cabildos de Negros de nación y lengua. [...] (llenándose) de ‘muchedumbre de romeros alegres, bulliciosos y entusiasmados’. [...] (siendo la) cumbia, (el) mapalé y (el) bullerengue los ritmos que suenan en Cartagena en el marco de las fiestas de la Candelaria.” (Muñoz, 2017). Lo anterior se conecta con la idea de que:

La vida pública en el Caribe, en ciudades, poblados y áreas rurales se configuró desde los tiempos coloniales, como una red de celebraciones musicales, un calendario festivo,

marcado por el panteón católico de santos patrones y santas vírgenes patronas. A esto se sumaban las ritualidades del ciclo vital: bautizos y funerales se marcaban también por la música, el canto y la danza. (Pardo Rojas, 2019, p. 77)

Para el caso que nos convoca, y teniendo en cuenta lo hasta aquí expuesto, se pueden afirmar dos cosas:

- 1) que la integración de amplios sectores de la población popular de la Cartagena colonial ubicada en el barrio Getsemaní se daba alrededor de la tradición musical, tanto “[...] en virtud de los motivos religiosos y las prácticas de la piedad popular” (Chica y Fajardo, 2024, p. 27), como para darle consistencia a las cotidianidades y sucesos de la vida diaria en comunidad, en las que era innegable “[...] la dinámica presencia de la música en todos los momentos de la vida.” (González Henríquez, 1990, p. 96). Estas lógicas se conectan en el tiempo con la posterior actualización tecnológica y cultural de los elementos necesarios para la reconfiguración de la fiesta en torno a la música en los barrios populares de Cartagena hasta la actualidad.
- 2) que las redes de relaciones sociales y económicas dadas de manera alternativa y desde informalidad se han presentado de manera histórica en la ciudad, y han tenido una importante influencia en la forma en cómo se introducen, usan y socializan estos elementos en el contexto de las poblaciones marginadas, *periféricas*...

La experiencia primigenia de Getsemaní como paradigma colonial de la Cartagena racializada y las periferias que resisten es un punto de partida que permitirá comprender cómo se han ido actualizando las dinámicas de resistencias ofrecidas por los cartageneros ubicados en las periferias de la ciudad de manera histórica.

2.2 El cimarronaje: San Basilio de Palenque, suprema resistencia y extrema periferia del negro liberado.

Simultáneamente al establecimiento del orden colonial esclavista, sucedió el cimarronaje como posibilidad permanente de fuga con el objetivo de lograr la liberación. Desde el momento en que hubo personas esclavizadas en suelo americano, hubo procesos de escape y búsqueda de la libertad, constituyéndose el cimarronaje en una postura que revertía el orden colonial establecido:

[...] las tradiciones culturales afroamericanas siempre tuvieron, desde el inicio de la esclavitud en las Américas, una postura contra-hegemónica. El primer ejemplo de ello fue la lucha por romper con el sistema esclavista, conocida desde el siglo XVI como cimarronaje: la fuga constante de las plantaciones o de las minas para reconstruir comunidades en régimen de libertad. Las comunidades de cimarrones empezaron ya en las primeras décadas del tráfico atlántico y, lo que es más importante: surgieron simultáneamente en todos los países de las Américas y del Caribe, independientes una de la otra.

De este modo, la historia de Afro-Iberoamérica es tanto la historia del régimen de esclavitud, como la historia de la lucha contra la esclavitud. (De esta manera es como) prácticamente en todos nuestros países, se rinde culto a la memoria de los grandes líderes cimarrones y de las comunidades que ellos fundaron o en las cuales vivieron (De Carvalho, 2009, p. 33).

De lo anterior se puede inferir que el objetivo del cimarronaje era principalmente la huida del régimen colonial: una huida que se presentaba de manera física al escapar de la plantación, de la hacienda, de la casa del amo...; como espiritual, planteando la posibilidad de crear y moldear nuevos mundos en libertad. Así, el cimarrón buscaba recrear a través de las “[...]memorias colectivas, fragmentadas por la travesía transatlántica y del genocidio, dentro de los límites materiales de su (nuevo) contexto social y político” (Lebrón Ortiz, 2020, p. 136) las sociedades de las que se provenía en África, muy diferentes del contexto de esclavización al que fue trasplantado en América.

Este escape, que, más allá de perseguir incesantemente la libertad y la conformación de “[...] espacios autónomos de vida social, económica y productiva en territorios alejados de la autoridad colonial” (Castaño, 2015, p. 67), representaba un cambio institucional permanente, a la vez que se anunciaban nuevos órdenes que remodelaban los cimientos de una sociedad racista y esclavista (Lebrón Ortiz, 2020, p. 138). Este cambio de paradigma social que autogestionaban las personas negras que se liberaban a sí mismas hizo del cimarronaje una amenaza constante al orden colonial (Navarrete, 2001).

La resistencia permanente a la institución de la esclavitud como condicionamiento a perpetuidad de las personas africanas y afrodescendientes es muestra de una especie de reinterpretación de la

nueva realidad material que suponía la traslocación de la vida en un nuevo territorio bajo las condiciones de sometimiento.

Si bien la esclavización es un hecho histórico ampliamente documentado, casi siempre desde la perspectiva del colonizador, el cimarronaje se erige como una respuesta que nos habla de la capacidad de las personas negras de tomar en sus manos sus propias vidas y destinos, siendo éstas “[...]no solo fuerza de trabajo, sino también [...] agentes constructores de una historia, que, a pesar de las circunstancias adversas, elaboró su propia cultura y estableció relaciones con otros grupos sociales” (Navarrete, 2012, p. 259).

Como proceso histórico de larga duración, el cimarronaje incluyó la realización de diversas prácticas que valoraban y ponían en primer término la creatividad como respuesta de vida frente a la pulsión de muerte en el marco del sistema colonial. Como bien lo ilustra el maestro Manuel Zapata Olivella:

Hoy sabemos que un ser humano, aun colocado en la más extrema incomunicación, extrañado de su medio natural, expoliado de su cultura, mientras subsista físicamente, constituye una célula capaz de recrear y enriquecer sus ideas, hacerse a nuevos medios expresivos, formas y herramientas adecuadas para generar por sí sola, o en asocio de otras, los valores tradicionales de su cultura de origen (Zapata Olivella, 2010, p. 298).

De este modo, con el escape que se daba tanto de manera individual como en pequeños grupos, se dio la recontextualización de diversos saberes y conocimientos traídos desde el otro lado del Atlántico, que eran transmitidos de generación en generación, valiéndose de múltiples y sofisticados usos del lenguaje, los cuales se daban sobre el cuerpo de las personas como soporte de nuevas formas de comunicación.

Por ejemplo, hasta el día de hoy es muy apreciada la narrativa entre los palenqueros de los usos que se dieron de los peinados como posibilidad de guiar las rutas de escape, constituyéndose en mapas que guiaban la libertad, pero además, en el cabello se llevaba una despensa andante que garantizaba la sostenibilidad del proyecto libertario en términos alimentarios y prácticos (Castaño, 2015). Esto es: ahí, en las trenzas y demás peinados, se llevaban semillas y pepitas de oro que, eventualmente se convertirían en alimentos y moneda de cambio para sostener la liberación y la formación del palenque como lugar de habitación, que se lograba como producto del cimarronaje.

De la misma forma, la ubicación de los palenques en áreas de difícil acceso, cuya razón de ser era la de establecer la mayor distancia posible del orden colonial del que se escapaba (Castaño, 2015), terminaba por convertirlos en periferias aún más alejadas del centro y de la dominación, lo que a su vez, le proporcionó a estos territorios una oportunidad de vida única que se traducía en la autonomía suficiente para establecer un orden social propio, que desde la alteridad, derivó en el florecimiento de unos usos y prácticas políticas que adquirieron nuevos sentidos para quienes propiciaban y gestionaban los procesos de liberación en nuevos territorios (Lebrón Ortiz, 2021, p.139).

En el caso particular de San Basilio de Palenque, si bien no se sabe con exactitud cuándo fue fundado ni por quién, lo cierto es que al día de hoy existe como legado tangible e inmaterial sobre el territorio de los procesos de cimarronaje que empezaron tan pronto como el año 1529 en la región perteneciente a la Provincia de Santa Marta (Moñino, 2012), fecha incluso anterior a la fundación colonial de Cartagena que data de 1533.

Según la documentación consultada, entre el siglo XVI y finales del siglo XVII, en la zona que actualmente corresponde a Colombia, existieron aproximadamente 35 palenques “[...]distribuidos entre la costa Caribe, el río Magdalena y en las zonas mineras del Chocó” (Moñino, 2012, p. 225). Estos lugares existieron, ya fuera de manera simultánea en varios sitios, o uno después de la destrucción de otro, y eran territorios libres donde las personas esclavizadas encontraban, a través de la solidaridad de sus congéneres, un espacio donde poder desarrollar un proyecto de vida por fuera de la esclavitud.

En el imaginario colectivo de los palenqueros, persiste el mito fundacional de San Basilio de Palenque de la mano de un líder cimarrón llamado Benkos Biohó en 1603 (Romero Jaramillo, 2008). Sin embargo, Benkos, también conocido como “El Rey del Arcabuco”, fundó el palenque de la Matuna o de Matudere, el cual existió por aproximadamente dos décadas. Luego Benkos, apresado por un incidente en Cartagena, fue acusado criminalmente y asesinado en 1621. Sobre lo anterior se puede “[...]entender fácilmente que la memoria del primer rebelde que impuso su libertad y la de los suyos a los colonos haya subsistido entre los esclavizados y sus descendientes” (Moñino, 2012, p. 227). Lo cierto es que figuras como la de Benkos hubo muchas liderando procesos de liberación y cimarronaje a través del tiempo.

Ahora bien, tras la desaparición del palenque de la Matuna, existieron muchos más, unos con mayor duración que otros, en los que la población se componía mayoritariamente de negros “criollos”, es decir, nacidos en el palenque, por lo que no habían experimentado la esclavitud. La otra parte de la población estaba compuesta por una minoría de negros “bozales” o recién traídos de África pertenecientes a diferentes “naciones”, (Moñino, 2012), con lo que se desarrollaron comunidades heterogéneas, cuyo orden social se cohesionó bajo la premisa de la creación de un mundo distinto que permitiera la reafirmación primaria de la humanidad de los huidos, quienes siempre se reconocieron a sí mismos como sujetos libres (Lebrón Ortiz, 2020, p. 145)

Así las cosas, en los palenques se vivía en una situación permanente de tensión e incertidumbre debido a que, como se ha mencionado anteriormente, su existencia representaba una amenaza al régimen colonial. Según la historiadora María Cristina Navarrete (2020), era común que se dieran ordenanzas y se planificaran y ejecutaran ataques a estos lugares, cuyo único objetivo era su erradicación definitiva. Como consecuencia, se producía la muerte o el desplazamiento de los habitantes del palenque, quienes tenían como la máxima el sostenimiento de su libertad y autonomía.

No obstante, por la misma naturaleza del proyecto emancipatorio de los cimarrones quienes siempre se encontraban en constante movimiento (huida), se daba la posibilidad de reconstruir la comunidad y la vida en otros territorios (Moñino, 2012). Es bajo este contexto que surge el palenque de San Miguel Arcángel, que, tras varios acuerdos y negociaciones, se constituiría en 1713 como San Basilio de Palenque (Castaño, 2015), territorio en el que se permitió la libertad de todos sus habitantes, así como la posibilidad de conservar y transmitir sus acervos culturales a través del tiempo.

San Basilio de Palenque existe como testimonio de una resistencia heredada transgeneracionalmente, en el que se encuentran en diversas prácticas culturales que se mantienen vigentes al día de hoy. Dichas resistencias están presentes, por ejemplo, en la culinaria mediante la preparación de dulces tradicionales que las matronas palenqueras elaboraban y ofrecían de manera ambulante por las polvorientas calles de los barrios populares en ciudades como Cartagena y Barranquilla y demás pueblos aledaños, con el fin de no tener que emplearse en actividades de

servicio doméstico y ser económicamente autónomas (Reyes, comunicación personal, 4 diciembre de 2024.)⁴

Otro ejemplo de cómo se mantienen vigentes estas resistencias es en la tradición del peinado, el cual, a través del ritual de trenzado y de la complicidad surgida entre las mujeres palenqueras que se acicalan unas a otras, permite recordar cómo éste se erigió como ruta de liberación para sus ancestros, siendo “[...] la demostración de su ingenio y capacidad para enfrentar el mundo. En la parte interior de sus cabezas está el recuerdo de su pasado y por fuera una manifestación contundente de su libertad, cuya celebración se teje, tal como sus trenzas, día a día.” (Piedrahita, 2009). Tal como lo expresa el grupo musical palenquero Kombilesa Mi en una de sus canciones:

Los peinados, son una forma de expresión...Que ayudaron, durante la esclavización. Dibujaron el camino perfecto que ha llevado a los negros a la liberación. [...]Lindos, tejidos, trenzados...Con estrategias crearon, en esos bellos peinados, un gran camino trazaron. Los cuales nos han llevado a la liberación: ¡por eso quiero a mi pelo con demasiada emoción! Métetelo en la memoria, nuestro pelo tiene historia...Es creatividad, resistencia y mucha libertad... ¡Por eso yo lo uso con dignidad!

Fragmento de la canción “[Los Peinados](#)” del grupo musical palenquero Kombilesa Mi

Una de las manifestaciones de esta resistencia está presente en la configuración del idioma palenquero como legado inmaterial que “[\[...\] es nuestra mayor identidad, africanidad, ancestralidad, lucha y libertad](#)” (Kombilesa Mi, 2016). Persiste hasta el día de hoy como testimonio de las maneras en que se actualizaron los variados conocimientos de las lenguas africanas que traían los cimarrones recién desembarcados que huían, en conjunto con los diversos usos del castellano que hacían los esclavizados nacidos en suelo americano (Moñino, 2012).

Este “bricolaje lingüístico” (Moñino, 2012) y otras prácticas culturales que se siguen dando en la actualidad en San Basilio de Palenque surgen como producto del contexto de esclavización, a partir de una dinámica en la que “[...] los locutores de la lengua reinjertaron su cosmovisión africana”

⁴ Al respecto, el maestro de la champeta Carlos Reyes Altamar, conocido como “Charlesking” relata en la entrevista realizada para este trabajo que su abuela “[...] prefería recorrerse Cartagena de cabo a rabo con una palangana en la cabeza vendiendo sus cocadas, alegrías, caballitos y frutas; que irse a una de esas casas de los ‘blancos’ en Manga o Bocagrande a trabajar como mula por una miseria de salario... ella decía que eso era en la época de la esclavitud que tocaba trabajarle a esa gente, pero que eso se acabó y que a ella le gustaba ser dueña de su tiempo y de su dinero, siempre que se pudiese, y de cuanto se pudiese...” (Entrevista personal al maestro Charlesking, diciembre 4 de 2024).

(Moñino, 2012, p. 242) derivada de un proceso de negociación permanente con el sistema colonial en el que estaban insertos, pues si bien el palenque existió (y existe) como expresión material del proyecto cimarrón que perseguía la liberación, la realidad es que su sola presencia no supuso la completa abolición del sistema esclavista, por lo que se “[...]plantea una huida que ocurre siempre dentro de los órdenes existentes” (Lebrón Ortiz, 2020, p. 143).

Relevante para los propósitos de este trabajo es mencionar a San Basilio de Palenque como territorio en el que la cotidianidad de sus habitantes ha estado enmarcada por la ancestralidad y la ritualidad musical alrededor de la vida y la muerte. Ampliamente reconocido es el Lumbalú, canto fúnebre para la despedida de los muertos en su trascender hacia el nuevo mundo, o el sexteto palenquero alrededor del tambor para la exaltación de la vida en medio de la fiesta en la que se da la confluencia de todos los demás elementos culturales aquí descritos. Surge entonces “[...] la música [...] como una herramienta de resistencia a la *desafricanización* programada por los europeos.” (Billè y Abba, 2018, p. 115) en un proceso de reconstrucción de la memoria negada por la cultura oficial, siendo que la expresión musical se convierte en un elemento central en la definición de una identidad.

Son los palenqueros, para quienes el sonido del tambor acompañado de las voces de sus cantantes y cantadoras, quienes se erigen como pioneros en el surgimiento de nuevas formas de socializar y compartir sus acervos musicales en relación con la champeta, los cuales se trasladan a la ciudad y se actualizan en el marco de la Cartagena popular, como se mencionará más adelante.

2.3 Periodo republicano: “Chambacú, la historia la escribes tú.”

La isla de Elba, territorio al que “[...]la naturaleza jamás había habilitado para edificar un barrio con miles de habitantes” (Deavila, 2008) se convirtió a principios del siglo XX en Chambacú: el tugurio más grande que se ha registrado en la historia reciente de la ciudad y el país (El Getsemanisense, 2022). Esta porción de tierra está separada del centro histórico de Cartagena por aproximadamente 800 metros y se encuentra bordeada por el lago de El cabrero y está cercado por toda una serie de canales que lo atraviesan, su terreno es una inestable zona repleta de mangles y aguas cenagosas, que, tiempo después, le granjearon su fama de “barrio esponja” (Deavila, 2008).

Haciendo un rastreo de los inicios del barrio, se tiene que el conjunto de pequeñas islas donde posteriormente se asentarían cientos de familias, era un terreno prácticamente deshabitado. Se sabe que, durante el periodo colonial, esta porción del territorio de la ciudad “[...] se componía de

islotos cuyas orillas y configuración cambiaban con los vientos y las épocas de lluvia, (bordeadas) [...]por aguas bajas y manglar.” (El Getsemanisense, 2022) que era útil a los propósitos de protección de la plaza y por el cual, las personas negras, esclavizadas o no; tenían restringido el paso (Nieto Olivo, 2013).

Durante los siglos posteriores, aquel entramado de pequeñas islas seguía inhabitado. La situación no había cambiado mucho entrado el siglo XX. Según los registros históricos disponibles, se acredita al expresidente Rafael Núñez como el primer propietario de esta zona de la ciudad. La isla fue heredada por su esposa, Soledad Román de Núñez tras la muerte de su marido en 1894, ésta a su vez se la dio a su cochero Antonio Gulfo en reconocimiento por sus largos años de servicio. De las manos de Gulfo, la isla pasó a propiedad de Saladón Turizo, quien posteriormente la vendió a una familia de apellido Brieva a principios del siglo XX (Deavila, 2008, pp.38,39). A excepción de unas “[...]cuantas accesorias (que estaban) ubicadas en el costado que miraba hacia la ciudad amurallada” (Deavila, 2008, p. 38), había muy pocos habitantes en el lugar. El proceso de urbanización del territorio se fue presentando, primero de manera gradual en los años 20, y luego más rápidamente a partir de los años 30 del siglo XX.

En general, el asentamiento de cientos de familias en la zona de Chambacú también atendió a una situación de déficit habitacional que se presentaba en la ciudad desde finales del siglo XIX⁵, y que propició la aparición de barrios extramurales como El Boquetillo, Pekín, Pueblo Nuevo y luego Chambacú (Bohórquez Gamarra y Hernández Varela, 2008). Tras un acelerado y desordenado proceso de urbanización que no atendía a ningún tipo de plan de ordenamiento territorial (que, dicho de paso, ni siquiera se había planteado para la época por las autoridades), Chambacú se consolidó como una barriada popular en medio de un contexto de ciudad que carecía de los lineamientos que garantizaran “[...]crear las condiciones esenciales para el asentamiento de sus habitantes” (Nieto Olivo, 2013, p.33).

Así por ejemplo, hacia 1956 en Chambacú habitaba la “[...]asombrosa cifra de 8.687 personas” (Deavila, 2008, p.40) en una ciudad que, para los años 50 no cubría de manera eficiente las necesidades de su población en materia de servicios públicos:

⁵ Esta situación de déficit habitacional se debió al acaparamiento de las viviendas de la ciudad en manos de una pequeña élite, lo que encareció el valor del alquiler para las personas de más bajos recursos, forzándolas a moverse por fuera del centro amurallado hacia finales del siglo XIX, propiciando la aparición de los barrios aquí mencionados.

En 1951, por ejemplo, había en Cartagena diecisiete mil casas, según el censo, de las cuales solo cinco mil contaban con servicio sanitario adecuado; otras nueve mil contaban con letrinas y unas tres mil casas acudían a la quema de desechos humanos. Esta situación se constituyó en un problema generalizado de insalubridad que provocaba, al menos durante el tiempo estudiado, epidemias como la gastroenteritis y el tifo, las cuales incrementaban la mortalidad infantil en los meses de abril, mayo y junio.

En tales meses del año 1954, por ejemplo, morían tres niños por día, mientras que, el amplio sector popular de Cartagena contaba solo con dos puestos de salud (El Universal, 2 de julio de 1954, pp. 4 y 8). Uno ubicado en el barrio La Quinta y otro en el barrio de La Esperanza, esto de acuerdo con el informe rendido por el alcalde Capitán Cervantes y publicado en El Universal el 5 de julio de ese año. [...] Familias enteras vivían de la economía informal dada en el comercio, los oficios de baja especialidad, los escasos empleos de la incipiente industria, las actividades del muelle y la pesca. (Chica Geliz, 2015, pp. 40-41)

La experiencia de vivir en Chambacú estaba preponderantemente marcada por la miseria y la precariedad debido a múltiples factores entre los que se encuentran: forma espontánea en que surgió el barrio, la nula planificación de su territorio, la falta de acceso a infraestructura social y de servicios públicos básicos (escuelas, centros de salud, agua potable, deficientes redes de energía eléctrica, gas natural y alcantarillado) y a la pobreza de sus habitantes, los cuales eran mayoritariamente afrodescendientes que se desempeñaban en labores informales y muy poco remuneradas (Bohórquez y Hernández, 2008).

De hecho, el proceso de erigir las viviendas se constituía en una especie de acto extraordinario teniendo en cuenta que las condiciones del terreno no eran las óptimas. Algunos antiguos residentes del sector recordaban el hecho de comprar tanques, rellenarlos con cemento y asentar las bases de sus futuros hogares encima, robándole algunos metros a las aguas de la laguna, rellenando y allanando con “[...]palos, cascaras de arroz y toda clase de residuos que la ciudad generaba” (Nieto, 2013, p. 36). No obstante, debido a la escasez económica presente en la mayoría de los hogares que se establecían en Chambacú, las viviendas a las que podían acceder sus habitantes no pasaban de ser cambuches informales elaborados en su gran mayoría con maderas, cartones, lonas, plásticos, entre otros materiales de corta vida útil.

La situación era dramática: según un reporte del Instituto de Crédito Territorial (ICT), en Chambacú para 1956, en el que se afirmaba: “[...] solo el 12% de las viviendas de la isla podían ser calificadas como ‘aceptables’” (Deavila, 2008, p. 41). Respecto a la situación de hacinamiento y precariedad de la barriada, Gabriel García Márquez escribiría en junio de 1955 para el periódico El Espectador lo siguiente:

Como todo el mundo lo sabe, Chambacú es la zona negra de Cartagena, moridero de 8.687 personas que se han ido a vivir a una isla hecha de basura y cascaras de arroz, a pocos metros del centro urbano. Es una ciudad aparte, de casas apelonadas construidas con tablas viejas, papel periódico y hojas de lata. Por eso no se ve muy claro lo que quiere decirse con que Chambacú será humanizada. Lo más humano que tiene Cartagena es Chambacú, un barrio que hierve y se pudre de humanidad, con unos catres de madera en los que duermen tranquilamente ocho personas, y unos cuartos estrechos y sofocantes, donde duermen hasta doce. Donde duermen esos niñitos escuálidos y barrigones que se bañan en el lado negro del lago del Cabrero, cuyas riberas son limpias y residenciales por un lado, y hechas un muladar con malos olores por el otro: por el lado muy humano de Chambacú.

Lo que no es humano es otra cosa: las autoridades han visto crecer 1.127 barracas sobre un basurero y no han encontrado manera de cambiar las cosas, a pesar de que esta nota se está escribiendo desde hace 20 años, casi todos los meses, y en casi todos los periódicos. (El espectador, 11 de junio de 1955, p. 4)

Esta situación se retrata también de manera muy apegada a la realidad en la novela “Chambacú corral de negros”, de Manuel Zapata Olivella, quien expuso las difíciles condiciones de vida de los habitantes del barrio, encontrando en la negritud de sus habitantes el elemento por medio del cual se pudiese “[...] crear una narrativa pedagógica cuya intención es crear una consciencia sobre la especificidad étnica y cultural de la subjetividad chambaculera negra” (Aldana, 2009, p. 6). Bajo el reconocimiento de los rasgos de esta subjetividad del barrio Chambacú, entendida desde la negritud, es posible observar el desarrollo de “[...] imaginarios, historias de lucha, vivencias, prácticas socioculturales y un sin número de expectativas simbólicas muy arraigadas con el lugar en el que (se) reside” (Nieto, 2013, p. 33) y que se encontraban presentes en la consciencia de los

habitantes chambaculeros en función de su raza y estatus social en el marco de una sociedad procedente del orden colonial esclavista (Vélez, 2018)

Ahora bien, aun cuando el panorama se mira desolador, la vida y su cotidianidad florecían y trascurrían en medio de las dificultades causadas por el hacinamiento, la falta de servicios públicos y la nula infraestructura social en Chambacú. Es notable como, por ejemplo, el baile y los métodos de socialización mediante la improvisación de escenarios musicales y deportivos organizados por la misma comunidad se convirtieron en elementos cohesivos de la población del barrio en aras de mantener la

[...] alegría de vivir, la sencillez y la espontaneidad en el trato personal y el espíritu comunicativo de los mismos. [...] estos medios recreativos [...] ejercieron una influencia primordial en la vida social, [...] por ser factor indispensable para mantener la salud mental de los individuos (Nieto, 2013, p.100).

Si bien la falta de infraestructura y escenarios culturales pertinentes para el desarrollo de tales actividades era una realidad evidente, la gente improvisaba torneos de fútbol, bate tapita, o boxeo, se organizaban bailes, fritangas, jolgorios callejeros (Nieto, 2013). También se las apañaban para recibir educación en la barraca que fungía como el único centro educativo presente en la comunidad, construida como una donación por parte de la Sociedad de Amor por Cartagena (Deavila, 2008), en un intento por poder alcanzar, algún día; condiciones de vida en dignidad.

En la memoria de algunos antiguos residentes todavía perduran recuerdos del barrio, en los que retratan las dinámicas sociales que mantenían a la comunidad cohesionada bajo la premisa de la solidaridad conjunta que les permitía seguir unidos frente a la adversidad. Por ejemplo, el señor Faustino Correa Puello relata su experiencia de vida chambaculera de la siguiente manera:

Crecí entre jugadores de bate tablita, vendedoras de pescado frito, cocadas (de todo tipo, pero sobre todo de guayaba y coco), incluso a mi tocó vender bollos (limpio, coco, negrito y mazorca) raspao, alegría, platanito... en mi recorrido veía a las lavanderas de ropa, boxeadores; en fin una serie de personas trabajadoras, honestas y muy queridas. Recuerdo nombres y apodos de mucha gente, como los dueños de tienda Alfredo, Amparo y Cecilia Montero, Juana Maza, vendedora de carbón, Candé, la del pescado frito, que por cierto siempre me regalaba uno cuando iba a comprar y me decía Tino Correa. Recuerdo a [...]

la Sra. Ana y la Sra. Rosa, donde íbamos a buscar el agua y nos daban unas fichas que significaba cada lata de agua que llevábamos.

[...] Recuerdo como si fuera ayer, el paso por ese puente de tablas, lleno de huecos, y muy cerca una hilera de vendedoras de frito y pescado frito con yuca, patacones y guarapo. [...] Recuerdo las encaramadas en la cama porque la casa se anegaba con las fuertes lluvias. La salida con los zapatos en las manos, para evitar que se nos mojaran y llegar hasta la Loma de Vidrio que era donde no los colocábamos. [...] Me acuerdo las caminatas de Chambacú al mercado de El Arsenal a buscar la comida y cuando regresaba con un guacal de esos donde se empacaban los tomates montado en el hombro, con la comida que mandaba mi cuñado Mateo, que tenía un puesto de condimentos en el mercado. [...] Fueron tiempos muy duros, pero gratos y que son recuerdos que aún se mantienen en mi mente. (Correa, 2021).

También existían otras formas de cohesión social asociadas a la milagrería y al pensamiento mítico como resistencia (Vélez, 2018) entre los habitantes de Chambacú, que les permitieron:

[...] conectarse por canales mágicos con fuerzas ancestrales que les garantizaran el derecho a los bienes de este mundo. resistentes, de creatividad exacerbada, se relacionaban permanentemente por medio de oficios fúnebres, partería, chigüalos o velorio de angelito, lectura de cartas, tabacos, pocillos y coronas de gallinazos, lo que los constituye en una suerte de trasplante afromítica. (Vélez, 2018, pp. 18,19)

La recuperación de formas y elementos rituales tradicionales relacionados con la negritud era crucial puesto que con éstas se solventaban muchas de las necesidades diarias en medio de un panorama en el que imperaba la falta de recursos. Lo anterior acontece de manera simultánea a la combinación de ciertos “principios combinados con otras ideologías y formas de percibir y actuar sobre el mundo” (Aldana, 2009, p. 6), los cuales se erigieron en una especie de cimarronaje permanente que le permitía a los chambaculeros mantenerse en pie de lucha, reconociéndose a sí mismos como legítimos dueños de su comunidad y de la tierra en la que se encontraba, porque ésta se erigía sobre los huesos de sus antepasados (Zapata Olivella, 1963).

Estos antecedentes permiten entender los procesos de negociación, resistencia y luchas que se dieron en el marco de la remoción del barrio, ocurrida en 1971, justificada por un contexto de

renovación urbana útil a las crecientes dinámicas de patrimonialización y turistificación de la ciudad. En medio del éxodo al que fueron forzadas casi 11 mil personas, las negociaciones facilitaron que los habitantes del barrio obtuvieran viviendas en mejores condiciones materiales, así como acceso a otros bienes y servicios en otras zonas de la ciudad. Por otro lado, se dio una ruptura el tejido social de la comunidad chambaculera. Sus características, modos de ser, hacer y relacionarse entre sí nunca se reestablecieron de igual modo puesto que la comunidad se dispersó y tuvieron que adaptarse e integrarse en los barrios que los recibieron tras ser reubicados en diferentes sectores, también populares, de la ciudad

2.4 . Siglo XX: Bazurto, la Cartagena de los pies polvorientos

La creación del mercado de Bazurto establece puentes entre dinámicas históricas y espaciales de Cartagena relacionadas con las poblaciones afrodescendientes en la ciudad. A mediados del siglo XX, el barrio de Getsemaní operaba como un microcosmo con muelle, comercio, zonas habitacionales y mercado propios. Este último se vio afectado por los incendios de 1930, 1952 y 1962, además de enfrentar las consecuencias del crecimiento del barrio, la expansión de la ciudad y los nuevos proyectos urbanísticos y de turismo. Todo lo anterior puso en consideración de las autoridades la urgencia de reubicar la plaza de mercado hacia otro sector de la ciudad.

Hacia la década de 1950, fue evidente que la adición de varios pabellones al edificio del mercado público de Getsemaní era, a todas luces, insuficiente. En la plaza de mercado de este barrio seguían instalándose cada vez más locales comerciales, mucho de ellos informales, ubicados sobre las vías públicas de acceso al muelle. El momento se describe así:

[...]el crecimiento se extendió, ya en forma desordenada a lo largo del borde de la bahía donde, junto a la carpintería de Ribera para construir y mantener las numerosas embarcaciones de madera, hubo talleres de toda clase y viviendas tuguriales, algunas de mala reputación. Al otro lado de la vieja calle del Arsenal ocupaban sus casonas depósitos de madera y de los negocios de los mayoristas. Al tiempo, en el pabellón principal, muchas ventas de víveres y abarrotes eran desplazadas por comercios de otro género y aún por talleres. Poco a poco, fueron cambiando de manos los puestos y se fue dificultando el control y el manejo del mercado y el recaudo de los arriendos. (Rizo Pombo, 2012, p. 50).

El crecimiento espontáneo y poco regulado de los lugares en donde transcurre la vida de las comunidades populares en la ciudad es un aspecto recurrente a lo largo de su historia, como se ha observado en los casos de los barrios Chambacú y Getsemaní.

Bazurto surge por la decisión de la administración local de trasladar el mercado de Getsemaní la cual estuvo motivada, en gran medida, por la necesidad de revalorizar las zonas aledañas al centro histórico en medio de un contexto de creciente interés por parte de las autoridades de promover la ciudad como un destino turístico internacional. La escogencia del lugar donde quedó ubicado el mercado se hizo de manera un tanto arbitraria, (Rizo Pombo, 2012), sin atender las advertencias hechas previamente por algunos urbanistas, que desaconsejaban la ubicación del mercado en esta zona clave para los asuntos de movilidad en el futuro cercano dados los procesos de expansión de la ciudad. Así:

En 1948, el Plan Regulador de Cartagena, [...] advirtió que no se debía urbanizar el área de Bazurto, ubicada entre el Cerro de la Popa y la Ciénaga de las Quintas, porque esta debía convertirse en un corredor vial que permitiera conectar el centro de la ciudad con los nuevos frentes de expansión urbana en el sur. De lo contrario, la ciudad quedaría estrangulada.

[...] En 1965, el Plan Piloto de Desarrollo Urbano, elaborado por el Instituto Geográfico Agustín Codazzi, ordenó la reubicación del Mercado de Getsemaní en Bazurto. En enero de 1978, 30 años después, el mercado abrió sus puertas en Bazurto. En pocos meses, quedó demostrado el desatino. Un editorial de El Universal del 12 de junio del mismo año decía, refiriéndose al mercado: "La congestión que ocasiona es de dimensiones insólitas". (Deavila, 2022)

Tras varios años de planeación, diseño y ejecución por parte de la Alcaldía de Cartagena, la estructura del edificio del nuevo mercado, bautizado como Bazurto fue entregada en 1975. En 1976 se adecuaron el “[...] amueblamiento interior [...] así como la pavimentación de las vías de acceso y de los parqueaderos, aún pendientes de la adquisición de algunos predios aledaños” (Rizo Pombo, 2012, p. 56), y finalmente, hacia 1978 se dio el traslado total de la plaza de mercado de la ciudad desde Getsemaní al sector que colinda con la ciénaga de las Quintas, cercano al barrio Martínez Martelo (El Universal, 2019).

Es menester mencionar que, con la reubicación de la plaza de mercado en Bazurto, también se dio el traslado de muchas de las problemáticas que aquejaban a la población cartagenera que trabajaba y se abastecía en Getsemaní: “[...] el mercado no solo llevó comercio a su nueva morada, también todos los problemas que producía en El Arsenal, y que (aún) persisten en la plaza de comercio más grande de Cartagena.” (El Universal, 2019).

Estos problemas están asociados al hacinamiento producto de la expansión acelerada. Una muestra de esto es que la nueva plaza estaba diseñada para albergar originalmente 1.200 puestos de trabajo; sin embargo, la cifra se elevó a 35.000 a principios de los años 2000 (Vergara-Schmalbach, Fontalvo y Morelos, 2014). También reaparecieron las dificultades ambientales como acumulación de basuras, deficiente manejo de las aguas residuales y contaminación de la laguna de las Quintas (Tirado et al., 2011). Adicionalmente, tenían lugar los severos inconvenientes de movilidad, que incluían trancones y dificultades para el acceso a la plaza. De este modo, Bazurto se convirtió en una reserva de complejidades sociales difíciles de abordar, especialmente entre los barrios vecinos como Martínez Martelo, La Quinta o el Barrio Chino. (Canal Cartagena, 2024, 3m).

Si bien Bazurto “[...]representa una vibrante arteria económica que impulsa y sostiene la vida de la ciudad, proporcionando no solo productos frescos y esenciales, sino también empleo y estabilidad para miles de familias cartageneras” (Flórez, 2024), las precarias condiciones materiales en que se encuentra esta zona, hacen que el desarrollo de su cotidianidad sea desafiante y ocurra en el marco de la economía del rebusque (Chica y Fajardo, 2024): aproximadamente el 32% de los empleos en Bazurto son informales y generan muy bajos ingresos para las personas que los desempeñan, muchas de éstas afrodescendientes y empobrecidas.

Con la reubicación del mercado en Bazurto se produjo un cambio en el espacio físico donde operaba la dinámica comercial de víveres, abarrotes y otras mercaderías. Asimismo, se trasladó el entramado de relaciones sociales de las clases populares cartageneras que hacen del mercado un punto de encuentro, de interrelaciones múltiples en lo cotidiano y de intercambios y diálogos socioculturales. Como ejemplo, existe la anécdota de la calle de honor hecha con *champetas*⁶ al alcalde José Enrique Rizo Pombo, invitado por los carniceros del mercado en Getsemaní en el momento en que se preparaban para su traslado hacia Bazurto:

⁶ Especie de cuchillo

El 28 de enero de 1978 [...] El alcalde de la época, José Henrique Rizo Pombo, acudió a una invitación que los carniceros le hicieron para realizarle una despedida al viejo mercado. Rizo Pombo acudió en compañía de Guillermo Liévano, alcalde de Neiva.

Cuando llegaron al pabellón de carnes, los carniceros se pusieron de pie sobre sus mesas y chocaron sus champetas contra la superficie. Atemorizado, el alcalde de Neiva gritó “¡Lo van a matar!”, mientras agachaba la cabeza. Nada más lejos de la realidad. Los carniceros lanzaron vivas y aplausos, mientras Rizo Pombo caminaba entre ellos como si se tratara de un camino de honor coronado con champetas. (Deavila, 2022)

Como “champeta” era conocido el enorme y afilado cuchillo con que los carniceros y vendedores de pescado, trabajaban los cortes de carne, así como la limpieza y descamado de peces. Estas herramientas se adherían por la parte interna a la vestimenta de las personas con el fin de facilitar la faena y, en algunas ocasiones, eran utilizadas como armas en medio de las riñas callejeras, las cuales, muchas veces se presentaban en medio de bailes o discotecas con altas ondas sonoras de fondo:

En el ámbito académico existe consenso de que la palabra “champeta” se remonta a principios del siglo XX, cuando se la empleaba para designar al cuchillo largo y ancho que usaban los pescadores (y carniceros). Estos hombres, que hacían su trabajo diario cantando y bailando la música africana de sus ancestros, empezaron a recibir el apodo peyorativo de “champetúos”. (Pais, 2017)

Tanto el cuchillo, como la dinámica económica y social asociada a la venta de carnes y pescados en medio de un ambiente sumergido en la musicalidad, encontró en Bazurto otra espacialidad donde poder discurrir de manera más amplia. Un lugar en el que se hizo posible la consolidación de gran parte de un circuito cultural de base popular que incluye prácticas musicales, artísticas y de otros tipos como la gastronómica, el vestir (Chica, 2018) y, más recientemente, experiencias de turismo comunitario (Suárez, comunicación personal, 21 febrero de 2025).

Debido a las características espaciales, las dinámicas sociales que acontecen en el marco de una economía popular, y el cohesionar a los diferentes barrios de la ciudad; Bazurto se constituye en el espacio que acoge al género musical champeta como parte de las múltiples resistencias que tejen

las comunidades barriales que subsisten a diario en esta parte de la ciudad. Como sugiere María Alejandra Sanz Giraldo:

El mercado de Bazurto es el epicentro de la champeta en Cartagena y en general del mundo diurno del picó. Es el sitio donde trabajan los piratas encargados de la difusión de la música y así mismo los revendedores de compilados, volúmenes y demás producciones fonográficas. La economía en el circuito picotero es casi toda informal, excepto porque al final los artistas y productores registran los discos en SAYCO Y ACINPRO. (2012, p. 76)

Este rasgo de informalidad asociado a la producción musical champetúa ubica gran parte de su industria en Bazurto (Marín, comunicación personal, 31 de julio de 2024). Allí se encuentran estudios de grabación, locales donde se venden los discos y videos, se produce el cartel picotero, y es también donde se encuentran los elementos electrónicos para la fabricación artesanal de máquinas de sonido (Sanz, 2012). Se trata de una industria y un comercio anclados a las formas de subsistencia de una ciudad que, históricamente se ha erigido desde la desigualdad, la exclusión y la segregación espacial de las comunidades negras que la habitan (Abello Vives, 2015). De este modo,

[...] pertenecer a un sector desorganizado, caótico, sucio, agobiante e inseguro, pugnan por su permanencia en el sector, por el reconocimiento colectivo de su espacio en la lucha por el trabajo y la cultura en Cartagena, específicamente cuando se hace alusión a la producción de música, ya que este sitio es denominado por la misma comunidad como "La Meca de La Champeta". (Navarro Díaz, 2022, p. 221)

Las formas que han encontrado los cartageneros populares de habitar Bazurto y de enunciarse "champetúos" desde el corazón de la industria champetúa, están atravesadas por prácticas y estrategias de resistencias que a su vez, se constituyen como políticas llevadas a cabo en lo cotidiano, mientras se convierten en un espacio potencial para la acción social contestataria de las gentes que se organizan en derredor de ellas (Gumucio y Tufte, 2008). Así mismo, ambas circunstancias están relacionadas con ciertos procesos de reconstrucción de una memoria subalterna que ha sido ignorada por la cultura oficial, la cual expresa un sentimiento de pertenencia a la herencia africana contenida en la música, evidenciándose también con ello, la relación que puede haber entre música e identidad (Billè y Abba, 2018).

Detrás de las lógicas que promueven la informalidad, el caos aparente y la “ilegalidad” en la ciudad barrial y periférica, se erigen las bases de una resistencia histórica llevada a cabo de múltiples maneras por los sectores populares de Cartagena en un proceso que le ha permitido a las gentes, hasta el día de hoy y a través del tiempo, la posibilidad de “[...]afirmar un mundo propio [...] una *praxis* política en la que se busca reconfigurar el orden sociopolítico” (Lebrón Ortiz, 2020, p. 141), en medio del transcurrir de una vida en la “[...] que se sufre, pero también se aprende” (Chica, 2015, p. 181)

“Su música no constituye una fase preliminar, sino un mundo propio con sus propias leyes y su propia historia.”

La africanía de la música folklórica de Cuba.

Fernando Ortiz, 1950, p. 105.

3 Entre lo musical y lo social: procesos y dinámicas en torno al origen y consolidación del género

“Dice un viejo dicho que los guapos están contao’s, cuidao’...”

A él le decían "El Chiquitín". Era un pelao de acá del barrio. Un pelao que no sé si alcanzó a terminar el bachillerato. Él se paraba en una polvorienta y calurosa esquina todo el día, todos los días. Y así se le iba la vida: recochando, pasando el rato; viendo a quien pasaba, y a quién podía robarle algo.

Caminó por la delincuencia. Se volvió pandillero. No estudió más. ¿Falta de padres con autoridad? Es posible, no lo sé. Aunque, me atrevo a pensar que, en la completa suma de desgracias que fue su vida, hizo falta un trabajillo bien pagado que a sus padres les permitiera hablar de un futuro que estuviera garantizado.

Se me da por pensar que las tardes de colegio bajo techos agujereados por las piedras que caían a tutiplén en medio de las rencillas de pandillas y recalentados por el sol del medio día; eran abrumadoras, inciertas y acompañadas del hambre crónica de quien nunca alcanza a comer antes de salir de la casa.

De alguna manera, segura estoy, que los pensamientos de Chiquitín se veían interrumpidos por el vacío rayando su estómago y estropeando su corazón. ¿Quién podría hablar de un futuro, cuando había que resolver urgentemente, el presente, el día de hoy...?

Cualquier tarde, a pleno sol; Chiquitín asomó su cara por la verja del hueco sin ventanas de la sala de mi casa.

- ¡Mi tía! ¿Qué tiene por ahí que me pueda regalar?

Mi madre, que casualmente ese día se encontraba en la casa porque no había podido ir a trabajar, le contestó que hoy no había ná, que tal vez si mañana lograba algo solucionar, se echara de nuevo la pasada. Apenas se hubo ido, escuché su voz ronca y cansada:

- Eso es pal perico mijita – me dijo mientras pasaba el café recién hecho por la borra de tela blanca – si viniera y me pidiera comida, ahí arreglábamos, pero esas sinvergüenzuras no las patrocino yo...

En mi imaginación, aun inocente para tratarse de una adolescente de 17 años, un perico no tenía nada de malo, aunque la idea de tener un pajarito en una jaula encerrado no me cuadraba del todo.

Otro de esos días en que mamá estaba sentada en su taburete de cuero de vaca recostado a la pared del frente de la casa, una pequeña figurita negra embutida en una mochona amplia, chancleta de cauchosol y sin camisa, se le acercó por detrás. Venía corriendo de los lados de la Puntilla y se sintió seguro cuando cruzó la frontera del sector demarcada por la esquina donde estaba el puesto de frutas de Fanny, la chambaculera.

Mi casa, a dos casas de la mencionada frontera, ya podía considerarse un lugar seguro: ellos, los puntilleros, conocían las consecuencias de cruzarse para el otro lado. Él vio a mi madre sentada sin saber nada del tropel de pelea del que venía rehuendo, así que se paró a observarla detenidamente con expresión de asombro.

- Mi tía, métase que hay pelea. Ahorita vienen los puntilleros a tirar piedra.

Mi madre no se inmutó. Las lluvias de piedras cayendo del cielo revueltas con balazos de changón eran pan de cada día en el barrio. Ella lo miró y sin saber por qué, le preguntó:

- Mira muchacho; ¿Qué tanto peleas tú? ¿No estás cansado de andar buscando problema?

El, como quien no ve venir un cuestionamiento de ese tipo, le replicó que peleaba por el “honor”.

Mi madre no comprendió de qué honor se trataba. Sin embargo, no hubo tiempo de pensar en ese breve intercambio de palabras. Cuando quiso darse cuenta, la mesita de frutas de Fanny por un lado agarrada de ella y por el otro, de su marido, rápidamente iba pasando por el frente de la casa. La pelea se trasladó cuando uno de los puntilleros la frontera cruzó...

8 de abril de 2011: Al momento de su muerte, provocada por un pistoletazo que le metieron a través de una rendija del pequeño local que fungía como sala de maquinitas, su novia de 16 años, también una pelaíta; estaba embarazada de 5 o 6 meses: ya se le notaba la pancita. Y él se rebuscaba la vida en marañitas, unas cuanticas legales y la mayoría, mal habidas.

Siempre pienso en él. Y me pregunto, qué habría hecho o qué sería de su vida si hubiese tenido la oportunidad de ir a estudiar. Si en vez de estar tragando polvo en la esquina, hubiese podido acceder a la universidad.

Tal vez Chiquitín hoy sería médico, o abogado... tal vez ingeniero, no hay manera de saber. Pero, no. Porque además de que creció en un hogar seguramente disfuncional y falto de amor, su sociedad también le falló al negarle su derecho fundamental a una vida digna, a las oportunidades y a la educación. Un tiro le cortó las alas y por siempre sus ojos a este mundo cerró.

Cuando llegué a casa después de un larguísimo día en la universidad, las calles del barrio estaban siendo recorridas de arriba abajo por el Esmad. Nunca lo olvidaré. Murió el día de mi decimoctavo cumpleaños...⁷

El cubrimiento de la noticia de la muerte de “Chiquitín” bajo el titular de “Matan al terror de Olaya” es solo uno de los tantos ejemplos de cómo se construyen y refuerzan narrativas estereotipadas sobre los habitantes de los barrios populares. La nota, acompañada de una fotografía del joven asesinado, alimenta las páginas de la sección de sucesos, la cual, a lo largo del tiempo, se ha convertido en la galería de los rostros racializados de la ciudad.

El aumento en la publicación de noticias en las secciones de sucesos, e incluso, en el tiraje de periódicos tabloides especialmente dirigidos a las clases populares de la ciudad repletos de noticias denominadas como “crónica roja”, se corresponde a su vez, con un incremento en las condiciones que propician la violencia y los delitos relacionados a ésta como el hurto a mano armada o el sicariato:

⁷ Giraldo, Kailline. *Matan al “terror” de Olaya*. Periódico El Universal, 9 de abril de 2011. Sitio web: <https://www.eluniversal.com.co/sucesos/matan-al-terror-de-olaya-18671-fpeu96788> Consultado el 23 de enero de 2023.

A lo largo del país, estos acontecimientos violentos son objeto de un cubrimiento especial en los diversos medios de comunicación, particularmente en la prensa hablada y escrita. Dentro de esta última, en la llamada “crónica roja”, que fiel a su estética, ofrece una narración detallada con el propósito de atrapar al lector [...] Así el relato del crimen se espectaculariza y llena de matices a la hora de comunicar los móviles, espacios, instrumentos, víctimas y victimarios de un crimen. ¿A quién asesinaron? ¿Quién lo hizo? ¿Qué arma utilizó? ¿Cómo se llevó a cabo el homicidio? Son, entre otras, las preguntas que se desarrollan en las páginas principales (Martín y Rendón, 2017p. 75).

Por otro lado, también sucede que el titular, “como vitrina al texto de la noticia” (Reyes Correa, 2001), al magnificar los hechos que rodean la muerte de la persona en cuestión, adquiere el carácter de sensacionalista toda vez que los elementos que lo componen dan cuenta de la relación que existe entre “[...]la relevancia que cobra el sentido trágico del asesinato o cualquier otro asunto por el espacio que ocupa en el diario” y “[...] el trucaje fotográfico, la selección de la foto y la pose del personaje (la cual está cargada de dramatismo)” (Reyes Correa, 2001, p. 7).

Figura 1. Titular del periódico El Universal del 09 de abril de 2011 donde relatan la muerte de César Andrés Medina Gómez, alias “El Chiquitín”. Consultado el 23 de enero de 2023.



Para el caso aquí expuesto, en la noticia se incluyen detalles correspondientes a situaciones sucedidas días, e incluso meses anteriores al hecho en cuestión, tal vez en un intento por exponer las causas que justifican el fatal desenlace. Así mismo, se establece una especie de correlación entre éstos y el engrandecimiento la imagen negativa del personaje central de la noticia, ignorando

el contexto social que posibilita la aparición de este tipo de circunstancias, especialmente críticas para personas tan jóvenes y desde siempre, expuestas a condiciones de vulnerabilidad.

Como esta historia, muchas otras son las que inspiran las líricas champetúas, las cuales, (como se explicará con más detalle en el desarrollo de este trabajo) desde la posición del observador que está imbricado en el contexto del barrio popular, ofrecen un panorama más amplio de las motivaciones, expectativas y sueños rotos en aquella Cartagena de los pies polvorientos...

“¡Vuela! Abre tus alas, ¡Vuela! Que la muerte no espera...”

Y te quiere llevar... y te lleva...

Dice un viejo dicho que los guapos están contao’s, cuidao’...”

3.1 Anatomía rítmica de la champeta: sobre el uso de los instrumentos musicales.

Definir qué elementos en concreto definen o no a una champeta puede llegar a ser complejo debido a las adaptaciones y readaptaciones musicales que, a lo largo del tiempo, han ido dando forma a este género musical.

Mediante un proceso de apropiación cultural derivado de una travesía afrodiaspórica que ha circulado a través del tiempo, la champeta ha ido tomando numerosos elementos de ritmos y sonos africanos y del Caribe, entre otros, encontrando, principalmente en la dinámica portuaria de Cartagena, un punto de entrada de las mismas en el espacio de la ciudad.

Es menester mencionar que estas adaptaciones de la tradición sonora africana se mantuvieron en el tiempo no obstante los procesos de colonización y de “criollización”. De manera intrincada, enlazan elementos de “[...] las varias culturas africanas entre sí y de éstas con las blancas” (Ortiz, 1950, p. 107) permitiendo a su vez su constante actualización y resignificación.

Así las cosas, los procesos de apropiación cultural que derivaron posteriormente en la champeta, se surtían tanto de las músicas tradicionales que evocaban al continente africano durante la época de la colonización y esclavización, o por los géneros musicales que se producían en las colonias europeas aún existentes en el continente africano, desde principios del siglo XX. Elizabeth Cunin explica:

(...) en Cartagena, y en el conjunto del Caribe Colombiano, nació en los años setenta, un nuevo género musical. Su origen: el soukus de Kinshasa y Brazzaville; música clave del continente africano en los años setenta antes de cruzar el océano Atlántico. Pero el camino no se detiene ahí; ya que la rumba, el ancestro africano del soukus, es el fruto de otro viaje, el que trajo el son cubano hacia África, en particular a las dos capitales congoleñas, en los años 1940-1960. Finalmente es bueno recordar que el son se debe a la presencia de descendientes de esclavizados desplazados de África al suelo americano (Cunin, 2006, p. 177).

Esta dinámica de recurrente circulación de los saberes musicales da cuenta de cómo, en el marco de los procesos de colonización, el “emigrante que llega con lo que tiene puesto” (Glissant, 2016) se las apaña para lograr la supervivencia, no solo de la vida material, sino de los elementos culturales que le otorgan sentido a *su* existencia, en una actualización permanente de tradiciones en la que coinciden diversos acervos provenientes de “[...] horizontes absolutamente diferentes y que realmente se criollizan, [...] se imbrican y se confunden entre sí para alumbrar algo absolutamente imprevisible, [...] novedoso...” (Glissant, 2016, p. 15)

Ese sentido de lo novedoso da cuenta de cómo en la champeta se puede conjugar lo que Fernando Ortiz dio en llamar como los “[...] preludios negros en África” (1950) de la música. Lo que en su caso de estudio se centra en la música afrocubana, hasta cierto punto resulta extrapolable al contexto de la champeta como resultado ésta de diversas dinámicas y constantes flujos afrodiaspóricos que la conectan desde mediados del siglo XX con el soukus, considerado su principal base rítmica. A su vez, el soukus se presenta como resultado de las adaptaciones que se dieron de la rumba cubana en el Congo un par de décadas antes, hacia 1930, aproximadamente.

Del mismo modo, el rastreo de las influencias africanas de géneros como la rumba cubana⁸, da cuenta de la permanente evocación de ese “[...] ‘primer piso’ de la afro-historia de nuestras sociedades afrocaribeñas” (Quintero, 2020, p. 490), siendo el Caribe lugar de posibilidad para el

⁸ Ángel Quintero habla de la “bomba puertorriqueña” como uno de los más antiguos géneros musicales puertorriqueños y el que más se identifica con su “herencia africana negra” (Quintero, 2020), la cual a su vez, está influenciada por el son cubano. Cuba es uno de los países del Caribe donde se pueden apreciar de manera más “prístina” las manifestaciones culturales, litúrgicas, espirituales y musicales de las comunidades negras (Ortiz, 1950).

encuentro y la formación de todo tipo de vínculos, los cuales se presentan en constante circularidad (Glissant, 2016) en dinámicas que se influyen mutuamente a lo largo del tiempo.

Es importante mencionar que la champeta, en sus inicios, se enfocaba principalmente en reproducir sonidos rítmicos, apegados al soukus africano. Con el transcurrir del tiempo, los productores tomaban los discos de vinilo y, sobre las pistas en bruto que éstos contenían, se agregaban voces de cantantes locales, bien fuera en idioma palenquero o en una especie de jitanjáfora⁹ (Carbonell, 2022) que trataba de emular los idiomas de las canciones originales (Salcedo, comunicación personal, 26 de julio de 2024).

Luego tuvieron lugar las canciones con letras consideradas “vulgares” o “pasadas de tono”; se recurrió también a la “champetización”¹⁰ de cuentos, fabulas, personajes de caricaturas o algunas rondas infantiles. Finalmente, frente a la dificultad para conseguir los discos en los mercados internacionales, se empezó a producir por completo la música en la ciudad.

No obstante, aunque la base rítmica de la champeta tomó numerosos elementos de otros géneros musicales, el contexto barrial y popular en que la música se produjo y adaptó, derivó en un género

⁹ Ya en su estudio de 1950 sobre las músicas afrocubanas, Fernando Ortiz hablaba de la *jitanjáfora* como recurso sonoro en la música, que era empleado como un “[...] lenguaje ultraverbal para llegar a sutilezas mentales que se escapan a los lenguajes y a las cristalizaciones de las ideas” (Ortiz, 1950, p. 221). En la champeta, la utilización de este recurso buscaba emular los idiomas de las canciones originales contenidas en los lps, lo cual también es posible a través de “[...] onomatopeyas con un significado abierto al que escucha o baila a base de los ritmos instrumentales y vocales” (Quintero, 2020, p. 490). Con esto se producían “[...] expresiones inefables que el lenguaje humano es incapaz de decir” (Ortiz, 1950, p. 220) y se generaba una especie de cercanía a los elementos de una africanía que siempre ha estado presente en el sustrato de estas músicas. Para el caso de la costa Caribe colombiana, la onomatopeya es una forma de expresión verbal utilizada cotidianamente para “sazonar” o elevar el sentido de una narración, circunstancia que permite su fácil incorporación a la música.

¹⁰ “Champetizar” una canción se refiere al proceso de *samplear* la misma con elementos sonoros y rítmicos asociados a la champeta. En el caso de las rondas infantiles, por ejemplo, se tomaba la letra de la canción, o bien se añadía a una pista de “música africana” o se producía localmente una nueva pista de lo que en su momento fue considerado como “música terapia”. También se incluían otros aditamentos como *placas* y efectos de sonido surgidos de la dinámica picotera. Expresiones de este tipo de champeta son la canción “[El vacile del pato](#)” interpretada por Álvaro Zapata, más conocido como “Álvaro, el bárbaro”; “[Simón el bobito](#)”, interpretada por Edwin Antequera, más conocido como “Mr. Black”, o “[Los caballeros del zodiaco](#)”, por Francisco Elio Corrales, más conocido como “Elio Boom”.

Más recientemente, en el año 2020, varios artistas de la champeta lanzaron una compilación de canciones infantiles champetizadas, motivada en entretener a los niños de la ciudad en medio de un panorama de confinamiento por la pandemia del Covid-19. Ver: <https://open.spotify.com/intl-es/album/2U3bl8AK9moeH7EmaR6Gm7>

musical propio con ciertos elementos característicos que hacen de la champeta lo que es al día de hoy.

En palabras de Juan José Carbonell, investigador y gestor cultural de la ciudad:

[...] la champeta *sí* es un género musical. Es decir, hay mucha gente que aun discute sobre esto, pero, los géneros musicales, tal como los describen los musicólogos, se definen por tener una estructura orquestal, unos ritmos y una estructura característica de la canción. De estos tres elementos, podría decirse que el más importante es el de la estructura orquestal, y la champeta tiene una estructura orquestal bien definida: porque los grupos de champeta siempre han tenido batería, bajo, guitarra, solista y percusión. Muchos grupos tienen también pianos o teclados, y algunos otros tienen metales. Y dependiendo de esto, el toque se va armando de acuerdo a las necesidades que haya en el momento también. Y la champeta tiene todo esto como en general: que siempre ha funcionado con un grupo de músicos que reúnen estas características. (Carbonell, comunicación personal, 19 de julio de 2024).

Así las cosas, se puede decir que la música champeta ha ido tomando forma alrededor de esta estructura orquestal de batería, bajo, guitarra, percusión y voces, reproduciendo un ritmo característico que toma como base la sonoridad de “[...] las músicas africanas como el soukus y el balangaya...” (Salcedo, comunicación personal 26 de julio de 2024), principalmente, pero que ha ido incursionando en nuevos motivos musicales, instrumentales y narrativos a lo largo del tiempo.

De esta manera, y como resultado de algunos experimentos sonoros que le han ido imprimiendo algo de elasticidad al género; ciertos instrumentos se han ido agregando (como la trompeta, el saxofón y el acordeón) y otros cuantos se han ido descartando (como congas y timbales), pero en esencia, los principales que se mantienen se corresponden con la estructura orquestal antes mencionada (Carbonell, 2024; Salcedo comunicación personal, 26 de julio de 2024 y Marín, comunicación personal, 31 de julio de 2024).

Ahora bien, si nos adentramos en la producción de una canción del género champetúo, ésta tiene una especie de cuerpo cuyas partes y su disposición hacen que una canción sea considerada champeta. Yamiro Marín, uno de los productores musicales más importantes de la escena musical champetúa, asociado a Rocha Disc (disquera dedicada a la producción de música champeta en la

ciudad derivada del picó Rey de Rocha¹¹), precisa lo siguiente: “[...]Una canción de champeta tiene, esencialmente dos partes: la primera parte que es como el canto, que puede ser sobre una historia romántica o sobre cualquier otra cosa, y la otra parte que es el espeluque.” (Marín, comunicación personal, 31 de julio de 2024).

Estas dos partes pueden contener otras subpartes que, en suma, hacen que las canciones de champeta sean reconocidas como tales. En lo que respecta al canto, algunos artistas incluyen frases que no son precisamente entonadas como una canción y que, acompañadas de la instrumentación, actúan como introducción al relato o apelación a los oyentes:

“La historia que les voy a contar, es producto de la imaginación. Cualquier cosa parecida, es pura coincidencia...”

- Intro de la canción [“La viuda de pescao”](#) de Hernando Hernández.

“Y vuelve el palenquero fino, haciendo gala de su finesa. ¡Charles King! ... Pacho: oye esta, oye esta...”

- Intro de la canción [“El Bicarbonato”](#) de Carlos Altamar Reyes, “Charles King”

La melodía resultante de la mezcla entre la narración y el canto, allanan el camino para llegar al momento de explosión rítmica conocida como espeluque. Y puede que entre ambos momentos de la canción suceda una especie de interludio que sirve para dar cabida a algún solo instrumental (principalmente de guitarra o de teclado¹²), o, si se trata de una canción grabada en vivo en medio de un toque de picó, para dar entrada al animador con sus cobas (saludos que se hacen a los

¹¹ El pick-up o picó es una potente máquina de sonido que se utiliza para amenizar fiestas, toques en vivo y cassetas; colocar el variado de temas musicales denominado como “exclusivos”, y más recientemente, también funge como productora musical de los nuevos artistas de la champeta surgidos de la escena barrial.

¹²El teclado Casio SK-5 marcó un hito en la producción de música champeta, convirtiéndose en un aditamento clave para la creación de las canciones a través de la añadidura de efectos de sonido que la máquina permitía crear y reproducir en vivo durante los eventos de picó (Carbonell, 2022). El “pianito”, como lo llaman los DJ’s, es uno de los rasgos característicos del “régimen de autenticidad” (Birenbaum, 2018) conferidos al picó, y que en medio de la fiesta en vivo sirve para darle “[...]ambiente al baile, propiciando el momento del clímax de la fiesta: el momento del vacile efectivo” (A. Mondol, comunicación personal, 16 de julio de 2024).

Aunque el pianito se discontinuó y fue reemplazado, principalmente, por la batería electrónica Yamaha DD65 (Carbonell, 2022), algunos Dj’s se las han ingeniado para encontrarlo en el mercado de antigüedades y es utilizado al día de hoy más que todo para presentaciones en vivo.

espectadores del evento), a las *placas*¹³ (que bien pueden ser eslóganes identitarios de cada picó, o sonidos repetitivos de percusión o teclado), o a una mezcla de ambas (Carbonell, 2022).

En resumen, los elementos que hacen parte de la anatomía rítmica de la champeta se pueden agrupar en dos categorías, principalmente¹⁴:

Estructura orquestal:

(banda instrumental de batería, bajo, guitarra, percusión)

Cuerpo de la canción:

(canto, solo instrumental- en algunas ocasiones- y *espeluque*)



Y a estos se suma la voz del cantante que contribuye activamente en la creación artística de los temas de champeta.

Llegados a este punto, es importante señalar que, durante su proceso de consolidación como género musical, la champeta ha ido experimentando cambios e innovaciones sobre los elementos que le otorgan su sonido característico. Como resultado, se han desarrollado diversos subgéneros o modalidades de la champeta (Carbonell, 2022; Suárez, comunicación personal, 3 de mayo de 2022), entre los que se incluyen:

- 1) **Terapia:** Se denominó como “terapia” a toda la música producida de manera local entre 1985 y 1995, aproximadamente. El rótulo de “música terapia” se trató más de una estrategia comercial que buscaba aligerar la carga de estigma asociada a la palabra “champeta”, aunque se trataba de la misma música. Ejemplo de esta modalidad de champeta son las canciones “[El abogado](#)

¹³ Según JJ Carbonell, en su libro *Champeta: resistencia cultural del Caribe* las placas son: “grabaciones de audio hechas con el objetivo de exaltar las cualidades técnicas o la programación musical del picó” las cuales se usan para reafirmar la identidad de un picó, la de sus seguidores, y/o para diferenciar su producción musical positivamente frente a sus adversarios. Estos sonidos, en apariencia desordenados y que se colocan por encima de la pista y la voz del cantante, funcionan como una especie de marca de agua sobre la obra musical de un artista perteneciente a la nómina de un picó y evitan, de alguna manera, que una máquina de sonido adversaria se lleve el material sonoro a sus presentaciones. Las placas se usan primordialmente en vivo y existen versiones “limpias” de la música que se distribuyen gracias a la gestión logística del picó como dispositivo de producción cultural de la champeta.

¹⁴ No es el propósito de esta investigación ahondar en los aspectos musicales y/o rítmicos de la champeta pues no se trata ésta de un trabajo musicológico. No obstante, el panorama brevemente aquí expuesto trata de esbozar el sentido histórico que tiene la champeta bajo el entendido de que, al ser una expresión musical de las comunidades negras de la ciudad, se conecta con la tradición musical del pueblo negro, no solo en el Caribe colombiano, sino de otras partes del mundo en una travesía que lleva por lo menos unos 500 años de ocurrencia, hilvanándose a su vez en nuestro devenir histórico en distintos niveles y capas que involucran la escena local, nacional y transnacional.

corrupto”, de Charlesking; “El millonario”, de Viviano Torres- Anneswing, o “El salpicón”, de Hernando Hernández.

2) Champeta criolla: contó con mayor difusión entre 1995 y 2010. En términos generales, se emplea para referirse a la champeta producida de manera local en su conjunto. Retoma el nombre de “champeta” tras llamarse “terapia” por un breve periodo. Ejemplo de este tipo de champeta son las canciones “La suegra voladora”, de “El Sayayín”; “Busco a alguien”, de “El Afiñaíto”, o “La vaina está delgadita”, de “El Jhonky”.

3) Ranchanchán: hace su aparición entre 2010 y 2011. El nombre se corresponde con una forma coloquial usada para expresar la corta duración de las canciones que omiten la parte preliminar del canto, yéndose directamente “aleteo” producido por el momento de explosión rítmica o “espeluque”, simplificando la estructura de la canción. Este subgénero se llama “ranchanchán” porque se trata de un asunto de corta pero intensa duración que “[...]dura lo que debe durar, sin mucha historia o contenido por detrás: [...]es lo que es y ya, y se acaba en un dos por tres, en un ranchanchán...” (Suárez, comunicación personal, 3 de mayo de 2022). Ejemplo de este estilo de champeta son las canciones “La cantúa”, de los artistas conocidos como “Dj Clinton” y “Dj Alex”, o “El juete”, del artista conocido como “El Yarly”.

4) Aleteo: se introduce aproximadamente a partir de 2020. Es una variante de la champeta caracterizada por incluir la parte melódica del canto como preludeo de un “[...]espeluque que tiene un ranchanchán reforzado y cuya lírica suele ser muy energética e imponente” (Carbonell, 2022, p. 96). Esta forma de champeta da prioridad a la fuerza de los elementos rítmicos en el momento “espeluque”, recurriendo a la repetición de un estribillo vibrante en el que se aprecian con más contundencia los bajos y la percusión. El Aleteo se mantiene hasta la actualidad de manera simultánea con la “champeta urbana”. Ejemplo de champeta aleteo es la canción “El monigote”, del artista conocido como “Giblack”

5) Champeta urbana: inicia a partir de 2012 hasta la actualidad. Surge luego de los procesos de comercialización e internacionalización de la música champeta e incorpora elementos sonoros de músicas pop de tendencia global como el reggaetón. La champeta urbana se ha consolidado como un subgénero de la champeta altamente rentable gracias a las estrategias publicitarias y de distribución internacional, lo que incluye colaboraciones con artistas de otros géneros y la publicación de la obra musical en plataformas masivas como YouTube y Spotify. Ejemplo de

canciones de champeta urbana son “[La invité a bailar](#)”, de Kevin Flórez; “[El serrucho](#)”, de “Mr. Black” o “[Dubai Hawai](#)”, de “Criss y Ronny”.

Todos estos subgéneros, si bien tienden a incorporar nuevos y variados elementos sonoros y estéticos, tienen en común el hecho de mantener en su base la estructura orquestal que ha caracterizado a la champeta en el tiempo.

3.2 La cultura en circulación: África, El Gran Caribe y Cartagena

3.2.1 El picó, apropiación social de los dispositivos

La entrada y circulación de numerosos bienes y personas de muchas nacionalidades a través del puerto y su dinámica de intercambio (tanto comercial como de otros tipos), han ido forjando activamente la forma en cómo se vive y se habita la ciudad de manera histórica.

Esta circunstancia ha sido un rasgo distintivo de Cartagena desde etapas muy tempranas posteriores a su fundación, lo que ha facilitado la confluencia y adaptación de diversos elementos culturales a lo largo del tiempo; confiriéndole a la ciudad cierto carácter cosmopolita.

Así las cosas, la recurrencia en que se daba la circulación de todo tipo de acervos, dispositivos e intercambios culturales, ha tenido un profundo impacto en la creación de una estética colectiva y de una “sensibilidad popular” (Chica, 2013).

Lo anterior es evidente a través de los múltiples procesos de apropiación social de tales elementos, permitiendo su recontextualización en el plano de lo local-barrial, y creando a su vez, todo un universo de sentidos y significados propios nacidos desde lo popular.

Ahora bien, es menester mencionar cómo a principios del siglo XX se extendió el panorama cultural entre los colombianos gracias a la incursión de la radio y las estaciones radiales en el país. Esta circunstancia tuvo un impacto en la vida y la cotidianidad de las gentes, toda vez que ampliaban las conexiones y el intercambio sonoro de ritmos a través de un constante flujo de información que se lograba alrededor del aparato, el cual a su vez, era tomado como punto de encuentro para compartir música, noticias, y entretenimiento. Si embargo, para los oyentes, representaba una limitación no poder decidir sobre lo que escuchaban o en qué momento lo escuchaban. (López Cano, 2015).

Hacia 1950, esta limitación, sumada al elevado costo del electrodoméstico, favoreció la construcción artesanal de grandes máquinas de sonido para reproducir y compartir música propia adquirida a través de su compra en el mercado cultural por parte de los habitantes de los sectores populares de Cartagena y Barranquilla (Carbonell, 2022). El llamado pickup o picó se:

[...] desarrolló (como) una alternativa para disfrutar y difundir (la) música preferida (de sus propietarios, quienes) construyeron artesanalmente potentes sistemas de sonido, que se caracterizaban por tener un nombre propio según su origen o preferencia musical (El Timbalero, El Coreano, El Isleño...), un aspecto visual extraordinario y, por supuesto, tremendos componentes de sonido. (De Zubiría y Zaraza, 2014).

Análogo de muchas maneras al soundsystem jamaicano, el picó es una potente máquina de sonido que se convirtió en una especie de “radio itinerante” en la que se “[...] creó una cultura urbana, popular y contemporánea en las que artesanos, Dj’s, propietarios de picós, vendedores de música, productores y artistas se unen informalmente aportando cada uno su conocimiento para poner a funcionar estas máquinas musicales (De Zubiría y Zaraza, 2014).

En este punto, es necesario retomar los apuntes iniciales de este apartado sobre la dinámica portuaria de la ciudad, debido a que es a través del muelle de Cartagena que la “[...]tecnología necesaria en la confección casera de estos sistemas de sonido y también de la música que en ellos se programaba” (Chica, 2013, p. 24) pudo ingresar a la geografía nacional.

En ese orden de ideas, las conexiones posibilitadas por el puerto entre lo local, lo nacional y lo global; dinamizan la “[...]reconfiguración de la subjetividad popular” (Chica, 2015, p. 38), teniendo en la música, ese elemento cohesivo que unía los fragmentos de una identidad construida por los habitantes de la ciudad barrial/ periférica, y sobre la cual se despliegan las actividades del día a día en los barrios populares de la ciudad.

Es este el marco social en que se posibilita la aparición del picó como resultado de los procesos de intercambio surgidos de la vida en el muelle, donde “[...] acontecen las dinámicas sociales y culturales que tienen que ver con las hibridaciones en el marco de la experiencia que los sectores populares tienen con la modernidad...” (Chica, 2013: 24). Esto es, en otras palabras:

entender la relación entre el vasto y complejo devenir de la modernidad en Occidente y una sociedad como la de Cartagena a mediados del siglo XX, supone poner atención a la

actividad de apropiación, la cual, forma parte de un extendido proceso de autoaprendizaje a través del cual los individuos desarrollan un sentido de ellos mismos y de los otros, de su historia, de su lugar en el mundo y de los grupos sociales a los que pertenecen[...] La dimensión simbólica de la comunicación se ocupa de la producción, almacenamiento y circulación de materiales significativos para los individuos que los producen y los reciben. [...]Al interpretar las formas simbólicas las personas las incorporan dentro de la comprensión de sí mismos y de los otros. (Chica, 2015 p. 55).

Dicho lo anterior, hacia los años 70 del siglo XX, el picó se convierte por antonomasia, en la realización material e inmaterial del evento modernizante en la ciudad popular. Para la época mencionada, estas máquinas de sonido entraron en una primera fase de esplendor (Chica, 2013), la cual se manifestaba, principalmente, en la “antropomorfización” del picó (Birenbaum, 2005) mediante la asignación de un nombre y “personalidad” asociada al tipo de música que en éstos se colocaba; así como la caracterización de estos nombres a través de recursos artísticos que generaban toda una narrativa visual que lo acompañaba.

Por otro lado, el picó como “[...] dispositivo tecnológico que favorece otras prácticas y rutinas de lo festivo en la costa Caribe colombiana” (Chica, 2013, p. 24) representa una doble oportunidad de análisis, en tanto elemento material y tangible que hacía las veces de soporte físico para la música que en ellos se reproducía, así como espacio posibilitante de la fiesta y el jolgorio: elemento discursivo que permitía la construcción de redes relacionales alrededor del acervo musical que se compartía, consumía y producía colectivamente alrededor del mismo.

Figura 2. Festival Picotero en la Caseta La Dinámica del barrio Olaya Herrera, año 1992. Fuente: Grupo de Facebook Fotos Antiguas de Cartagena.



Llegados a este punto, es relevante entender cómo se configura el picó como dispositivo en tanto su carácter tecnológico como cultural, para lo cual se abordará dicha noción a partir de los postulados de Michel Foucault, para quien un dispositivo es:

[...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas... En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. [...] (al mismo tiempo) el dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. [...] Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. [...] Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y que (son) sostenidas por ellos (Foucault, 1994, p. 229).

A la luz de este planteamiento, en el dispositivo convergen, de manera simultánea, elementos materiales y tangibles, así como prácticas, saberes y usos, estableciendo en el proceso, las redes relacionales que le dan forma a su “naturaleza esencialmente estratégica” (Foucault, 1994). Del mismo modo, se desarrolla una dinámica en la que se presenta la “[...] manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, para bloquearlas, para estabilizarlas, o utilizarlas” (Foucault, 1994, p. 229).

Teniendo en cuenta los propósitos de este trabajo, resulta útil ahondar en el mencionado carácter tangible atribuido al dispositivo, ya que le confiere la posibilidad de ser manipulado en la realidad material gracias al conjunto de saberes construidos colectivamente por un grupo de personas, las cuales imprimen en éstos una significación especial cargada de los elementos creativos, artísticos, tecnológicos, psico-sociales y emocionales derivados de su contexto de origen.

Así las cosas, los dispositivos referidos en este apartado se corresponden con los aparatos tecnológicos utilizados en la creación de los sistemas de sonido que permitían el uso, la circulación y socialización de la música en el contexto de la ciudad barrial, cuya entrada, como se ha mencionado anteriormente, tenían como principal punto de entrada el puerto de Cartagena.

Entre estos aparatos tecnológicos figuran los amplificadores, ecualizadores (para sonidos con brillos, medios y bajos); parlantes, toca disco y aguja (presentes en las primeras versiones de los picós) y la consola para manipular el sonido que se emite desde la máquina (De Zubiría y Zaraza, 2014).

La conjunción de tales elementos en la construcción artesanal del picó, da cuenta de las redes relacionales entre las cuales se presenta el conjunto de saberes, en tanto técnicos como artísticos, que permiten la materialización tangible de dicha máquina de sonido con todos sus aditamentos: tanto estéticos (pinturas en las bocinas y demás elementos visuales decorativos), como sonoros (grabación de placas, efectos de sonido, etc...):

[...]Así, el picó funge como eje y escenario de prácticas culturales del mencionado aprendizaje colectivo. Un proceso de apropiación social que se caracteriza, hasta hoy, por la disputa simbólica musical entre los picós y sus seguidores. En dicho proceso, ocurre la emergencia de los talentos colectivos e individuales, capaces de resignificar, reelaborar y reconfigurar la sensibilidad musical de las gentes. Esta sensibilidad, a su vez, es fuente y

material de un acto creativo que se da al margen, que se hace con lo que sobra del sistema socioeconómico y en el marco del sistema socio racial imperante en Cartagena. (Chica y Fajardo, 2024, p. 37).

En primera instancia, a través del surtido musical que sus dueños y operarios coleccionaban, el picó se convirtió en la casa musical por excelencia de los Lps con la obra de artistas internacionales que recién se importaba. Esto, en el marco de la disputa simbólica entre los diferentes picós y sus seguidores, deriva en una dinámica de exclusividad sobre ciertos elementos que expresan una diferenciación entre las múltiples máquinas de sonido:

La sonoridad del picó no solo sugiere los intercambios que trajeron sus componentes tecnológicos a los barrios de Cartagena: los enuncia directamente a través de los sonidos distintivos que hacen referencia a la escasez de esos componentes. [...] (siendo éstos) la máxima expresión del vínculo entre la tecnofilia y las redes sociales (de la champeta). (Birenbaum, 2018, pp. 11-12).

Así las cosas, los elementos distintivos que hacen parte de un picó, se convierten en un símbolo de status en medio del contexto popular representado en el “[...] control de bienes prestigiosos, [...] una estética de exclusividad y personalización” (Birenbaum, 2005,p. 208), lo cual se traduce en la capitalización de elementos simbólicos que incrementan el valor cultural de los bienes en mención, esto es: el picó más grande, el que esté mejor pintado, el que ofrezca el mejor espectáculo de luces y pirotecnia, pero, sobre todo, el picó que mejor y a más volumen suene, se lleva todos los reconocimientos y la validación del público (Birenbaum, 2018).

Lo anterior es notable en, por ejemplo, los duelos picoteros, en donde todos estos elementos entran en escena. Uno frente a otro, dos o más picós, se baten en batalla por obtener, al final de la fiesta, el mayor número de bailarores frente a su máquina de sonido. La validación del público es esencial para mantener y acrecentar el *status* obtenido por cada picó en medio del toque, lo cual fortalece los lazos psico-sociales con su fanaticada y favorece la obtención de potenciales nuevos seguidores.

Así las cosas, se genera la posibilidad de conseguir las ganancias suficientes que le permitan a las personas que gestionan la logística del picó, conseguir más y más aditamentos para seguirlo engrandeciendo frente a sus competidores.

Por ejemplo, solo por mencionar un caso, el picó Rey de Rocha, además de ser una gigantesca máquina de sonido compuesta por 24 cajas de bajos y 16 brillos (los cuales se usan completos solamente en eventos masivos) y demás aditamentos tecnológicos, con el tiempo se ha consolidado como casa productora musical y de management de artistas; siendo el picó más grande y reconocido de la escena cultural champetúa: una plataforma con miles de seguidores en la ciudad, poblaciones aledañas y otros departamentos de la costa Caribe colombiana.

Figura 3. Montaje del picó Rey de Rocha tocando en la Plaza de Toros La Monumental de Cartagena. Fotografía por Leo Candelo, animador y Dj del picó, 15 de enero de 2020.



Finalmente, es necesario recalcar que este proceso de apropiación social de los dispositivos en el contexto barrial, en el que los picós (y posteriormente la música champeta que en éstos empieza a producirse), se han convertido en ese elemento central que cumple un papel clave en el fortalecimiento de un interés, tanto individual como colectivo; que ha derivado en la creación de una nueva escena cultural desde la ciudad barrial/popular (Salcedo, L. Comunicación personal, 26 de julio de 2024).

Esta escena cultural, en tanto popular, barrial y periférica; se convierte en una apuesta de creatividad y vida, que se contrapone a la pulsión de borramiento y homogenización sostenida en las narrativas de exclusión hechas desde las élites frente todo aquello que se encuentre por fuera del ideal eurocentrado de cultura, el cual está basado en las nociones civilizatorias del proyecto

colonial, aun presentes como destino aspiracional que resalta únicamente la herencia hispánica en la ciudad (Morales Espinosa, 2017).

3.2.2 La denominada “música africana” en la champeta

La introducción de los discos de vinilo en el espectro de la costa Caribe colombiana, donde estaba almacenada la “música africana”, se dio principalmente por el puerto de Cartagena, y era posible gracias a “[...] diligencias de los marineros (quienes, en sus) [...] largos itinerarios por el continente africano, las Antillas y Suramérica traían cargamentos de discos de distintos países y diversos ritmos, que eran vendidos a los propietarios de los picós (Miranda Martínez, 2011, p. 158).

Hablando en propiedad, la denominada “música africana” no provenía únicamente de los países africanos, sino también de las Antillas Mayores y Menores (incluyendo a las islas anglo y francoparlantes) y Brasil (Miranda Martínez, 2011). Esta música era, en realidad, un compendio de géneros musicales que abarcaba ritmos como el highlife surafricano, el soukus congoleño, el compás haitiano, el reggae jamaiquino, la nowá nigeriana, la samba brasileña; entre otros. El principio básico tenido en común para que a todos estos géneros se les denominara como “música africana” era el idioma en que estaban interpretadas las canciones, que, si bien no era el mismo para todos; definitivamente no era español.

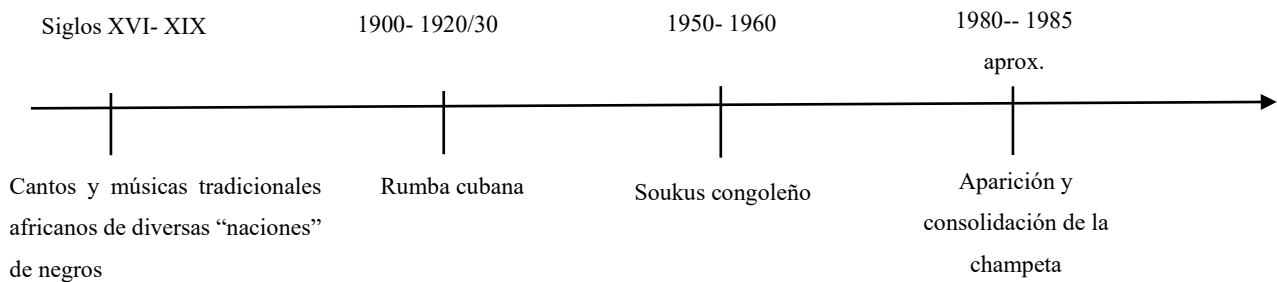
No obstante, y a pesar de las diferencias instrumentales e idiomáticas que pudiera haber entre éstas, había en el corazón de todas estas músicas una fuerte influencia de la negritud; hecho posibilitado por una tradición afrodiaspórica en constante circulación y movimiento. Es en este contexto en el que la “música africana” encuentra un nicho bastante especial entre la comunidad palenquera. En palabras de Luis Gerardo Martínez Miranda, historiador e investigador cultural palenquero, lo que esto significa es que:

[...] hay toda una cantidad de elementos que se conectan. Y estos tienen más que ver como con diversas ubicaciones geográficas del movimiento migratorio de la música. Y (existen) varios puntos de conexión que dejan claro que no se trataba simplemente de que la música venía en barcos y ya, [...] porque es que estas conexiones que menciono dan cuenta de unos flujos de intercambio entre los países africanos, las Antillas y el Caribe, franco y angloparlante, con la costa norte colombiana. Entonces (toda esta) zona [...] se convierte como en un puente: en una zona de gran importancia para que surja este

movimiento musical. Lo que yo creo que pasa es que, ya en Cartagena, la música consigue tener un eco excepcional porque en ella está contenida toda una memoria de africanidad, que por una cuestión de cercanía con lo que somos, se despierta. (Miranda Martínez, comunicación personal, 15 de abril de 2023).

Como se mencionó anteriormente en el apartado 3.1, gran parte de la base rítmica, la disposición de los instrumentos musicales, la forma del canto y algunos recursos sonoros y estéticos, la champeta los toma de la “música africana”, principalmente del soukus. Esa “memoria de africanidad que se despierta por sus cercanía con lo que somos” da cuenta, no solamente de la forma en que se recontextualiza la música para la supervivencia de los saberes que contiene a través del tiempo, sino también de las dinámicas sociales y culturales derivadas de los procesos afrodiaspóricos que permiten rastrear elementos de la negritud en los diferentes géneros musicales que han tenido influencia en la champeta, conectándola con la historia del pueblo negro en diversos lugares del mundo, especialmente del Gran Caribe como espacio de una singularidad histórica que posibilita múltiples encuentros (Glissant, 2016).

Teniendo en cuenta lo anterior, si se tuviera que hacer un esquema básico de esta travesía musical en el tiempo, a muy grandes rasgos, se vería de la siguiente manera:



Aun cuando el esquema anterior se presenta como una posibilidad de análisis para entender la circularidad del movimiento en la música afrodiaspórica en diferentes momentos de la historia y cómo los variados ritmos y sonos se influyen mutuamente a lo largo del tiempo, es necesaria una acotación. Como menciona Fernando Ortiz en su estudio sobre músicas afrocubanas, comprender el pasado de nuestra cultura musical nos puede ofrecer un panorama cercano que nos permita “[...] considerar nuestra música presente como fenómeno parcial de toda cultura musical existente en el

mundo” (Ortiz, 1950, p. 106) que se da como resultado de los intercambios entre las personas y el mundo que las rodea.

Llegados a este punto, nos permitimos retomar la línea argumentativa sobre los elementos de cercanía con esa africanidad contenida en la música, la cual se establecía en el uso de los instrumentos (guitarras, tambores, entre otros), la forma en que se modulaba la voz al cantar, el uso de amplios coros que acompañaban la narrativa musical, la fuerza del sonido, la potencia de los tambores y los bajos; y, finalmente, una especie de encanto irresistible que traspasaba la limitaciones idiomáticas antes expresadas, alojándose en el cuerpo a través de la danza como un ritual que contiene similitudes con lo atesorado en la memoria heredada de los ancestros¹⁵.

Así las cosas, el hecho de que la “música africana” encontrara un nicho especial de recepción en la comunidad palenquera tanto en San Basilio de Palenque, como en los barrios populares de Cartagena donde se concentraba esta población, no es fortuito. Carlos Reyes Altamar conocido como “Charles King”, artista palenquero de la champeta, ilustra esta circunstancia de la siguiente manera:

En el barrio de Nariño, existieron dos lugares, dos casas: la casa rosada y la casa de baldosas, que, precisamente, los dueños eran palenqueros. Y en ese lugar, había un picó que se escuchaba cada fin de semana, y era un ritual: el lugar donde toda persona que quisiera escuchar música africana iba allá, porque en Nariño, que era el Palenque de Cartagena; había la manifestación de todos los palenqueros (que vivían en Cartagena) escuchando este tipo de música. Y como nosotros éramos los que más escuchábamos este tipo de música, fuimos los que más empezamos a fomentar, ampliamente, la existencia de la música africana, que luego dio origen a lo que hoy se conoce como champeta (sic). (Reyes Altamar, comunicación personal, 22 de marzo de 2023).

De este modo, y aun a pesar de ser música correspondiente a distintos géneros y ritmos musicales, un elemento de conexión entre éstas era que, para los palenqueros, la sonoridad de sus líricas en idiomas distintos al español era más cercana a la fonética de su natal idioma palenquero¹⁶. El

¹⁵ Sobre la onomatopeya y la jitanjáfora como recursos sonoros de la música negra ya se habló en el apartado 3.1. Anatomía rítmica de la champeta: sobre el uso de los instrumentos musicales.

¹⁶ Para ilustrar esta afirmación, se añade un fragmento del concierto en la plaza de toros La Monumental correspondiente a la presentación del artista congoleño de soukus Kanda Bongo, más conocido como “Kanda Bongo Man” y su banda en el marco de la octava versión de 1990 del Festival Internacional de Música del Caribe.

maestro Justo Valdez, creador del grupo Son Palenque, quien ha sido precursor y escuela de varios artistas de la champeta, explica:

[...]con el tiempo, donde nos agarran a nosotros para el segundo Festival de Música del Caribe, [...] en el 82 y en [el 83 fue el tercer Festival de Música del Caribe](#)¹⁷, y nosotros representamos a Colombia en (ambos). En el segundo, nosotros nos presentamos como baile de cuerpo, que era danza. Pero, ya para el tercero que nos dijeron que íbamos a repetir, yo me preparé mejor. Y pensé: *“pero, si esos africanos que son invitados, por esta gente... el Mono Escobar, - que fueron los que se inventaron esto del festival de música del Caribe- cantan como nosotros en Palenque, porque la lengua nativa de nosotros proviene de Angola en el África, y yo te canto en la lengua así igualito a esos africanos... vamos a ver qué hago...”*. Entonces me puse las pilas y me dieron tantos ánimos y ahí fue donde hice mi primera canción de terapia criolla que pasa luego a champeta. Eso fue a principios ya de los 80. (Valdez, comunicación personal, 25 de marzo de 2023).

Pero, del aporte de Palenque y de los palenqueros, así como de la importancia que tuvo el Festival Internacional de Música del Caribe en la consolidación del ecosistema cultural que favoreció la configuración de la champeta criolla, se hablará de manera ampliada más adelante.

3.2.3 Discos sin tapa y el boom de los “exclusivos”

Hacia los años 60, ya se había propagado el picó en los diferentes barrios populares de la ciudad, los cuales incluían dentro de su programación musical; géneros como la rumba, el son y la guaracha de Cuba, el jíbaro, la bomba y la plena de Puerto Rico; así como otras músicas populares del Caribe colombiano que empezaban a ganar relevancia como la cumbia, el porro y el vallenato (Chica, 2013).

Con la consolidación del ecosistema cultural picotero en los barrios populares, se presentó también la necesidad de ampliar el surtido musical de las máquinas de sonido, incluyendo nuevos géneros que pudieran resultar atractivos para el público asociado a cada picó. Así las cosas, la adquisición de discos con nuevos sencillos a través del muelle, en algún punto fue insuficiente para satisfacer la creciente demanda de actualización musical que empezó a presentarse en la ciudad:

¹⁷ Fragmento del concierto en el Circo Teatro correspondiente a la presentación del artista jamaiquino Freddy McGregor en el marco de la segunda versión de 1983 del Festival Internacional de Música del Caribe.

Hacia finales de los años sesenta, ciertos picoteros sienten la necesidad de buscar más música exclusiva, sin depender de la mediación de los marineros, según el testimonio de Humberto Castillo, administrador del picó El Rey de Rocha. Una necesidad cultural que apareció cuando llegaron a Cartagena los primeros ritmos caribeños, de fuente distinta a la música del caribe hispano, es decir: Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela, México y Centroamérica.

A través de los muelles comenzó a llegar la música del Caribe anglófono y francófono, principalmente, y de donde vinieron géneros musicales como el kompa de Haití; el ska, el mento y el reggae de Jamaica; el calypso y la soca que vienen de muchas islas como Barbados, Martinica, Guadalupe, Trinidad y Tobago; o, el zouk de Martinica. También llega música moderna de la industria discográfica africana, cuyas obras musicales son prensadas en París, Londres o Lisboa. De África llega la massoka y el soukus, principalmente, que son cantados en lenguajes como el lingala, entre otras manifestaciones lingüísticas de la cultura Bantú. Una música que conectó de inmediato con la sensibilidad colectiva de los sectores populares de Cartagena, y que mediante la programación picotera, favoreció un proceso de apropiación social respecto a estas a estas nuevas formas y manifestaciones. Los muelles no fueron suficientes, y la sed de música caribeña y africana motivó los viajes (Chica, 2013, p. 25).

Esta “sed” de nuevos éxitos del Caribe y África estableció toda una dinámica cultural en la que esta música comenzó a ser realmente apetecida entre el público, por lo que surgió la necesidad de *buscarla* en los mercados internacionales. Aparece entonces la figura del **corresponsal picotero**, quien estableció las conexiones entre la escena cultural popular de la ciudad, con el mercado internacional de músicas africanas y caribeñas, permitiendo la actualización de los catálogos musicales de los picós. El corresponsal picotero era la persona encargada de realizar viajes con el propósito de conseguir, comprar y revender la música que conseguían en los diversos países que visitaban (principalmente, el Reino Unido, Francia y Sudáfrica) a los picoteros y Djs de Cartagena (Birenbaum, 2018).

Entre más lejos se viajara a conseguir la música, más se ampliaban las posibilidades de encontrar repertorios que ningún otro picó o picotero pudiera tener, estableciéndose con ello, un “régimen de autenticidad” (Birenbaum, 2018) que permitiera afianzar la permanencia de la fanaticada

asociada a un picó, más específicamente si éste poseía algún sencillo que los demás picós no tuvieran.

Ahora bien, esta estrategia para asegurar la permanencia de la fanaticada asociada a cada picó fue la de los *exclusivos*. Los exclusivos eran discos de vinilo a los cuales, o se les botaba la carátula para abaratar el envío (Carbonell, 2022) o se les raspaba el sello para que los dueños de otros picós (e incluso los Dj's que manipulaban la música en el toque) no supieran qué canciones y artistas contenía el mismo y de esa manera, ratificar una especie de propiedad **exclusiva** sobre cierto repertorio musical que no tendría nadie más (Contreras, 2003).

Otra de las formas de mantener el anonimato de las canciones era ocultando cualquier rastro de la información que pudiera dar pistas sobre dónde pudiera adquirirse, re-prensando los Lps de manera no autorizada, adquiriendo las licencias a través de contratos de exclusividad con las casas disqueras que los producían (Chica y Fajardo, 2024), comprando todas las copias que pudieran estar disponibles del sencillo en el mercado, o de plano, pagando por la fidelidad del corresponsal picotero mediante altas sumas de dinero con lo que se garantizaba su adhesión a un picó en específico (Birenbaum, 2018).

En ese orden de ideas, los exclusivos eran “[...] un acetato cuya única información contenida era la canción (o canciones) exclusiva(s), el resto del (disco) era decorado con dibujos o información sobre el picó y el nombre en español o *piconema*¹⁸ que se le asignaba a la canción.” (Carbonell, 2022, p. 22).

¹⁸ Según J.J. Carbonell, el *piconema* surge como apropiación social de los nombres de las canciones, encontrando similitudes fonéticas entre ciertos fragmentos de las mismas, con palabras o frases cortas que son utilizadas en la cotidianidad, con lo que se genera una etiqueta que permitiera identificar las canciones cuando fueran pedidas al Dj o al picotero en medio de una programación musical. Este ejercicio de *rebautizar* la música lo que sugiere es una forma creativa de superar la barrera lingüística asociada a los idiomas en los que son interpretadas las canciones y que son distintos al español. Por otro lado, generan cierta proximidad con las gentes al ser nombres que están relacionados con elementos de la cotidianidad que discurre en medio de la música. Ejemplos de piconemas muy famosos son el de la canción “El mañoso”, que en realidad se trata del sencillo [“Yamba Ngai”](#) de la cantante congoleña M’bilia Bel.

Figura 4. Caratula del Lp con el exclusivo rebautizado como “El Alboroto en Nariño” piconema de la canción *I Go Manage The One I Get* del grupo Nigeriano *Kabaka International Guitar Band*). Fotografía obtenida a través de YouTube.



Como se mencionó brevemente en el apartado sobre el picó, la dinámica de exclusividad sobre ciertos bienes asociados a cada máquina de sonido se deriva de la disputa simbólica que se presenta en la escena cultural popular de la ciudad. Así las cosas, “[...] el ‘exclusivo’ es una práctica musical de distinción social en el marco de la vida barrial que le confiere prestigio al picó [...] (el cual) se basa en la capacidad de los picoteros por presentar y estrenar ciertas canciones que ningún otro competidor posee.” (Chica y Fajardo, 20104, p. 29)

Para un picó, poseer un “exclusivo” implicaba su incursión en una dimensión psico-emocional específica, lo que fortalecía los lazos entre éste y su audiencia. En este proceso, se genera un sentimiento de pertenencia, compromiso y complicidad que permitía, más allá del goce sensorial de la música representado en el lanzamiento de los sencillos, la competencia musical entre máquinas de sonido, el desorden y la fiesta (Salcedo, comunicación personal, 26 de julio de 2024). Esto en palabras de Michael Birenbaum se traduce en lo siguiente:

Estos aficionados, que también forman parte de la red social de los picós, se organizan, no como público ocasional, sino como seguidores constantes de un picó en particular, apoyándolo con el mismo fanatismo con el que otros colombianos siguen a un club de

fútbol local. [...]La adquisición efectiva del exclusivo y el mantenimiento de su singularidad por parte de un picó en particular, aumenta su comercialización, ya que la gente se congrega para pagar la entrada a un baile donde escucharán (la canción de su preferencia). El exclusivo no es una característica, sino un elemento central de la cultura de la champeta. (Birenbaum, 2018, pp. 6, 10).

Esta circunstancia se ve reflejada en situaciones como el hecho de seguir a un picó a través de su gira de presentaciones en distintos barrios y municipios, buscando escuchar la canción favorita, así el espacio donde se da la fiesta pueda ser potencialmente peligroso o desconocido para la fanaticada (Birenbaum, 2018).

Finalmente, mediante de la dinámica del exclusivo, es posible reflexionar sobre diversas lecturas de la resistencia y la réplica que se dan “[...]a través del reconocimiento de ciertas huellas que dejan otros procesos que tienen lugar en otro nivel, el de la ‘estructura profunda’, esto es: en el de la experiencia vital y social de estos grupos” (Chica, 2015, p. 41). Es en estos niveles en los que la música, en el contexto del barrio popular, tiene múltiples implicaciones que se expresan en los elementos de una identidad que se construye como champetúa.

Estos elementos dan cuenta sobre cómo la champeta, más que un género musical, hace parte de una cultura que define muchas de las formas de ser, hacer y relacionarse, lo cual se abordará a continuación.

3.2.4 Performancia y el Star-system champetúo: artista-Dj-picó

“Bueno, la verdad es que la maxiteca Gemini del Chamba es uno de los folclores (sic) grandes picoteros aquí en la champeta criolla. Es uno de los exponentes de la música criolla que ha creado su propio estilo a través de sus cantantes de champeta, haciendo exclusivos y música original para todo el pueblo colombiano.”

– Álvaro Zapata, cantante de champeta más conocido como “Álvaro el bárbaro”.

Como bien menciona este cantante, la consolidación de la producción local de champeta cuenta, en su proceso, con la suscripción de una plantilla de artistas asociados a un picó, el cual, más allá de colocar música para amenizar la fiesta; se convirtió en la casa disquera de los nuevos talentos

surgidos de la escena popular de la ciudad, quienes, de otra manera, posiblemente no habrían podido desarrollar una carrera artística.

En primera instancia es menester mencionar que, bajo la dinámica del exclusivo, como se menciona en el apartado anterior, se crean los primeros lazos psico-sociales y de relacionamiento emocional y afectivo entre la fanaticada que sigue a un picó, generando cierto nivel de adhesión entre los melómanos y la máquina de sonido (Chica y Fajardo, 2024).

Este precedente sienta las bases de lo que podría denominarse como una especie de Star-system champetúo, el cual se compone de un entramado de redes y actuaciones en el que confluyen las nuevas generaciones de artistas y hacedores culturales y musicales asociados al universo creativo de la champeta. Entre éstos figuran cantantes, compositores, músicos, arreglistas, Djs, productores y picoteros; entre otros. Como explica Michael Birenbaum:

En la red social que rodea al picó, el picotero contaba con la ayuda de (uno o más) DJs y técnicos. En el apogeo de la “champeta africana”, los picós se asociaban con los marineros o “corresponsales” que compraban discos; (luego) los picós posteriores a 1992, como el Rey de Rocha, a quien seguí en 2002, también incluían a un productor que dirigía el estudio de grabación, un hombre que distribuía los CD a una red de vendedores informales en toda la ciudad y la región, (así como) una cantidad de cantantes de diversas edades y prestigio, desde veteranos hasta jóvenes debutantes que buscaban ascender desde el mero estatus de agregado. (Birenbaum, 2018, p. 6)

Teniendo en cuenta lo anterior, es menester mencionar que, para el momento en que se presenta la disminución en los viajes de los corresponsales picoteros en busca de más Lps para satisfacer la voraz demanda de nuevos y variados temas, también se da la desactualización progresiva del catálogo musical de éxitos africanos y del Caribe (Chica y Fajardo, 2024).

Es entonces cuando “el exclusivo” pasa de estar en los sencillos de la denominada “champeta africana” a las nuevas canciones producidas en el ámbito local por los picós, los cuales, como ya se mencionó; contaban con una plantilla de artistas asociados para surtir la oferta musical. Es con estos artistas con los que se graban los temas para luego promocionarlos, inicialmente en vivo durante los bailes y toques de picó y luego, a través de la distribución de los álbumes compilatorios o volúmenes que contenían la obra de varios artistas de manera simultánea. Finalmente, si el tema

era lo suficientemente exitoso o, como dicen en el ámbito champetúo; “se pegaba”, era posible llevarlo a las emisoras radiales de la ciudad. Birenbaum sigue dándonos luces al respecto:

Este cambio de grabaciones importadas a producción local no degradó al picó: la mayoría de los productores están aliados con los picoteros o son ellos mismos picoteros. El exclusivo, celosamente guardado y activamente singularizado, permanece intacto, sin embargo, ahora se produce localmente, y su lanzamiento público en radio, CD y otros formatos alienables del picó le permite tener una segunda vida (posterior a su performance en el picó) [...] el auge de la grabación local también ha integrado a cantantes, arreglistas, músicos e ingenieros de estudio en la red social de la champeta. Al igual que con el artista que decora picós y el locutor (que graba las) placa(s), la integración de estas nuevas figuras implicó un cierto proceso de singularización/autenticación que limita el número de personas que son vistas como legítimas para desempeñar estos roles, particularmente los arreglistas (que son) tan solicitados. (Birenbaum, 2018, p. 14)

Esta dinámica de adaptación y actualización del performance musical champetúo, además de permitir la consolidación de un nuevo género musical en el contexto de la ciudad barrial, se puede entender también como una manera de hacer música (Quintero, 1999), teniendo en la “[...] libre combinación de *diversos* ritmos y géneros del Caribe [...] una *práctica* [...] que se manifiesta también en la transformación positiva, tan propia del mundo popular, de conceptos negativos utilizados en su contra.” (Quintero, 1999, pp. 109, 119, 136)

Ahora bien, el punto cúspide de la producción musical champetúa es el lanzamiento de los volúmenes, en eventos que eran (y siguen siendo) un acontecimiento. La distribución del material sonoro se hace en medio de un espectáculo musical que, entre luces y sonidos, incluye una amplio repertorio de actuaciones que caben dentro de lo que se menciona en este apartado como performance.

Esta performance está presente de múltiples maneras que confluyen simultáneamente durante el desarrollo del toque, e incluso, desde los momentos que lo preceden. Así las cosas, desde el instante en que el picó organiza su logística de montaje, se va preparando emocionalmente a la comunidad receptora del evento a través de la expectativa que éste suscita. Esta logística incluye el traslado de la máquina de sonido, su ensamblaje, el cercado del sitio del toque o cerramiento de la vía, y el

“calentamiento” de los bafles; esto último como preludio sensorial de la fiesta que se avecina (Sanz, 2012).

El desarrollo de esta performance en el marco de la fiesta picotera también incluye la interpretación de músicos y cantantes en vivo, las actividades de animación (a través de placas, llamados y cobas) realizadas por el Dj, y por supuesto, del baile como elemento central que le otorga legitimidad al surtido de éxitos ofrecidos por el picó¹⁹.

Llegados a este punto, es relevante introducir la acepción de la champeta como estilo de vida en el que se vierten diversos asuntos de la performance asociada a la música, pero que trascienden el espacio de la misma, convirtiéndose en un “[...] fenómeno cultural de origen popular que comprende una [...] puesta en escena permanente que se refleja en la forma de pensar, en el lenguaje corporal y hablado de las personas que se reconocen como champetúas” (García Ruiz, 2018, p. 70).

Muchos estudiosos e investigadores, así como cantantes, picoteros y aficionados de la champeta concuerdan en que ésta, más que un género musical, se ha convertido en una forma de vivir, en la que ser champetúo/a implica unas formas de ser-hacer-relacionarse. Estas formas se materializan en el baile, las prácticas del vestir (tanto diariamente, como para ir a la fiesta), el uso de un lenguaje específico (jerga champetúa); entre otros usos y prácticas sociales, que para los propósitos de este trabajo, se han denominado como *praxis* de lo cotidiano.

Estos aspectos de la performance, aunque están más relacionados con el discurrir de la vida en la cotidianidad, se presentan también como ventana de posibilidad para el reforzamiento de una identidad étnica y cultural en cuanto la champeta es entendida como música negra, hecha por y para negros.

¹⁹ En el artículo titulado “Intercambio, materialidad y estética en la champeta colombiana”, Michael Birenbaum Quintero analiza cómo el baile se erige como ese elemento central que valida el éxito del surtido musical ofrecido por el picó en medio del desarrollo del toque, y más específicamente en los duelos picoteros. En estos duelos entre dos o más aparatos de sonido; el picó que se precie de ser el más sonoro, el mejor ataviado (con luces, pinturas y otros aditamentos para el espectáculo audiovisual), o el que cuente con el Dj que mejor anime la fiesta, gana la batalla. En ese orden de ideas, la victoria se determina mediante la cantidad de personas que, hacia el final de la fiesta, se encuentren reunidas frente al picó que se lleve su preferencia en el transcurso de la noche. Entre más bailadores haya frente a un picó, más exitoso se torna este frente a sus competidores, convirtiéndose en una plataforma perfecta que permite la promoción de los nuevos temas y exclusivos.

Esta circunstancia hace que “[...] cada existencia humana esté hilada por la sonoridad interior que gobierna el juego corporal, propiciando la plasticidad y expresividad de la belleza entre música, baile y cuerpo” (Céspedes, 2012, p. 74), las cuales se adhieren a las dinámicas surgidas en el marco del star-system champetúo; encontrando en la fiesta o toque de picó, el espacio “[...] con una orientación al abierto goce de la alegría y el placer” (Muñoz, 2017, p. 190), lo cual resulta propicio para la socialización de sus formas reivindicatorias (García Ruíz, 2018),

En ese orden de ideas, en la vida que transcurre en el marco de un contexto de muchas maneras determinado por la precariedad, la exclusión, el racismo estructural, la segregación y la desigualdad; la champeta y su puesta en escena, en la que el sonido se repite hasta pegarse en la memoria de los cartageneros del barrio, representa “[...]la memoria del sonido que intuye como nadie la rítmica que lo habita, sabedor de poseer el flujo sonoro (que) traduce en pases y cadencias nacidas en la imaginación del instante, en el disfrute intenso de bailarse la vida y todas sus maneras de (existir)” (Céspedes, 2012, p. 75).

4 Música champeta: antecedentes históricos, usos, significados y recontextualizaciones de lo negro en la cultura popular cartagenera

“Don tuvo una plata gruesa, pero ahora compadre, ¡quedó pelao!”

Recuerdo que teníamos ese vecino que como que no cuadraba con el paisaje del barrio ni se parecía a ninguno de nosotros. El señor Rafa era un man alto, grueso, fornido, con cabeza llena de unos cabellos canosos muy prolijamente cuidados, muy guapo a pesar de portar un parche en uno de sus ojos.

El otro ojo, de un azul intenso, era testimonio de la herencia que le traspasó a su hijita, la única que le conocíamos y que tenía con una muchacha flaca, despeinada y hasta feucha; que sí era del barrio y con la que vivía desde hacía algunos años.

Se mudaron al pequeño apartamento del señor Pachito que quedaba justo diagonal a nuestra casa. En esa casita de 3 metros de frente por unos 10 de fondo, vivían él, la mujer, y dos niñas: la primera hija de la muchacha con otro señor y otra, la bebé rubia y de ojitos azules que todos decían, era una belleza.

A él se le conocía como “El pirata” en alusión a su condición de tuerto. Casi nadie conocía sus apellidos, pero mucho rumoraba que eran de abolengos. También se hablaba sobre un pasado de platas gruesas, incontables cabezas de ganado, camionetones y sendas fiestas con un dineral heredado de una familia de alta alcurnia, de esas de las de siempre en Cartagena; y que el hombre se dedicó a dilapidar hasta el último peso.

Parrandero y bebedor sí que era. En esa pequeña casita se armaban unos rumbones de días y noches enteras que empezaban en la tarde del viernes y que acababan en la madrugada del lunes. Luego, maltrajeado y enguayabado por la mañana, el señor Rafa salía, maletín en mano, a su trabajo de albañil mal pagado en alguna construcción de esas de Bocagrande, barrio en el que solía vivir según las malas lenguas...

Nadie los visitaba, no le conocíamos familia alguna. Su pasado era un verdadero misterio. Se especulaba que el resto de su familia dejó de hablarle por lo del tema del ahora inexistente dinero... no se sabe con certeza.

Solo recuerdo con claridad que cuando salía este tema del Afinaíto en el picó del vecino, el señor Rafa agarraba con fuerza su botella de lo que tuviera en la mano, y cantaba, casi que a gritos, que en aquellos tiempos, cuando estaba en la buena, él se daba la gran vida...

Cualquier día, así como aparecieron, ya no estuvieron. El apartamento se puso nuevamente al arriendo y todos seguimos con nuestras vidas, así sin más. Fue como si nunca hubiesen estado. Pero, algunas veces, cuando el recuerdo de este peculiar personaje retorna a mi memoria; me pregunto si no sería el señor Rafa el que inspiró la vida de Don Hugo, ese personaje de la canción que, luego de perderlo todo por una vida de excesos y mucha parranda y alcohol, pasó a llamarse [Don Tuvo...](#)

4.1 Los pioneros de la champeta: África en la memoria de los Palenqueros

4.1.1 Del tambor a la marímbula. Del son palenquero, al sexteto. Del sexteto a la música terapia...

San Basilio de Palenque encarna en el imaginario colectivo de sus habitantes, la materialización de un proyecto de lucha permanente y de búsqueda por la soberanía y la libertad, el cual fue llevado a cabo por las personas negras que fueron trasplantadas en suelo americano en condición de esclavización.

Como lugar de asentamiento de los negros liberados ubicado más allá de las periferias cartageneras, este bastión de africanía en el departamento de Bolívar es un lugar de confluencia de la cultura afrodescendiente, que encontró en la zona de los Montes de María un espacio para la preservación de la memoria negra, en la que, dicho sea de paso, convergían diversos aportes de las diferentes sociedades y culturas africanas de donde eran tomados los esclavizados:

Africanos y afrodescendientes ejercieron una resistencia cultural a la esclavización, intentando por diferentes vías mantener su memoria y recrear sus culturas. Aunque no fue tarea fácil, esas resistencias tuvieron como resultado la permanencia de legados ancestrales que aún en la actualidad siguen vigentes, entre los cuales podemos mencionar las prácticas fúnebres como el Lumbalú del Palenque de San Basilio y los alabaos de la costa Pacífica (colombiana) [...] (todos estos son elementos que) se entrecruzan en la vida social de estos pueblos y son pocos los campos de la vida que no se ven influenciados por la música. (Martínez Miranda, 2011, p. 4).

Esta resistencia cultural se ubica en cada ámbito de la vida de la comunidad palenquera, cuya consigna de independencia y formas de ser/hacer terminan por otorgar múltiples sentidos políticos y de reivindicación a la existencia de sus habitantes. A su vez, estas reivindicaciones y sentidos políticos tienen que ver con una reapropiación del sentido de humanidad arrebatado a la negritud en el marco de la trata negrera, pero que, por contradictorio que parezca, no sería posible sin tal antecedente.

De este modo, “[...] la memoria de la trata transatlántica de africanos para su esclavización y la institución de la esclavitud (conlleva) un conglomerado de elementos: mezcla de etnicidades, prácticas culturales, lenguas, cosmogonías, y por supuesto: ritmos (musicales)” (Aldana, 2008, p. 26). En ese sentido, los palenqueros construyeron un entramado ideológico que busca “[...] transgredir los límites sociales, económicos, artísticos, geográficos y políticos que se les imponen (al ser) afrodescendientes” (Aldana, 2008, p. 25), reconociendo en una sonoridad que les resulta familiar (Martínez Miranda, 2011) los caminos perdidos hacia un África imaginada que reside en el corazón y en la mente de cada uno de ellos.

Esta incesante búsqueda de la madre África es una de las semillas de las que más tarde germinará el movimiento champetúo, un camino que inicia con el paso del tambor a la marímbula, del son al sexteto, y del sexteto a la música terapia...

Según la documentación consultada, hacia finales de la primera década de 1900 se estableció un ingenio azucarero llamado “Central Colombia” en el municipio de Sincerín, cercano a San Basilio de Palenque. De propiedad a los hermanos cartageneros Vélez Danies (Ripoll, 1997)²⁰, el complejo industrial contó con la presencia de obreros e ingenieros cubanos para su montaje y la capacitación de los locales que, posteriormente, harían parte del personal de la fábrica.

Es menester recordar que los cubanos se habían especializado en la producción azucarera, cuya plantación se dio en la isla desde los orígenes de su colonización. Esta industria se potencializó desde finales del siglo XIX al introducir diversas innovaciones tecnológicas importadas desde Europa, y cuyo elemento insignia fue la máquina de vapor, con lo que se ampliaban los rendimientos en la producción del azúcar y se mejoraba su calidad para la exportación (Moreno

²⁰ El ingenio Central Colombia empezó a construirse en 1907 y comenzó su producción de azúcar refinado en 1909. Contaba con aproximadamente 2000 hectáreas de plantación ubicadas entre las poblaciones de Sincerín, Malagana, Mahates, San Basilio de Palenque, San pablo y María la baja (Ripoll, 1997).

Fraginals, 1978). Teniendo en cuenta lo anterior, la presencia de los cubanos en el ingenio hace sentido dado el contexto. También es preciso mencionar que la importación de este recurso humano tuvo múltiples impactos en la vida cultural de los poblamientos vecinos ubicados en la zona circundante al ingenio, especialmente en San Basilio de Palenque.

Con la llegada de los cubanos al ingenio, se dio también la introducción algunos instrumentos y tradiciones musicales, como por ejemplo, la del sexteto. Esta forma musical se compone de un grupo de seis músicos, liderado por una voz principal que se acompaña de coros y el uso de instrumentos como la guitarra, la maraca, la marímbula y el tambor.

Llegados a este punto, nos permitimos introducir al maestro Justo Valdez para que sea él quien nos de luces sobre la historia que se desarrolla a partir de ese momento. Palenquero y hombre de música, viene de un largo linaje de músicos y bailadores palenqueros. Es también pionero y escuela de gran número de intérpretes y músicos champetúos.

Su padre era músico bullerengüero y chalupero²¹, y su tío, el señor José Valdez Simancas, conocido por su apodo “Simancongo” fue, en palabras del maestro Justo, la primera persona en Palenque en comprar una marímbula a los cubanos y en aprender a interpretarla para armar un sexteto criollo hacia 1920. Él recuerda estos hechos:

Mi tío fue el primero en comprarle la marímbula a los del sexteto de Cuba. Ellos llegaron como en los años 20 y mi familia les compró eso (la marímbula) a los ingenieros cubanos que vinieron desde el ingenio Santa Cruz, invitados por los Vélez, que tenían caña, hacían panela y eso. Y de ahí es de donde nace el Sexteto Tabalá. Fue ahí también donde muchos de nosotros aprendimos a tocar la marímbula con mi tío, y otros instrumentos de otros ritmos como la chalupa y el bullerengue... (Valdez, comunicación personal, 25 de marzo de 2023).

El Sexteto Tabalá se conformó oficialmente como grupo en 1930, siendo el primer sexteto palenquero que se dio como resultado de los procesos de apropiación social de este elemento

²¹ La chalupa es una variante del bullerengue. Es un baile cantado (Arredondo, 2019) que se hace a múltiples voces, incluyendo una voz y líder y un coro responsorial. Estas voces son amenizadas por un par de tambores (llamador y tambora) o con una tablilla en caso de no haber tambora. Este género musical se da “[...] sobre todo entre los departamentos de Bolívar, Magdalena y Sucre, (lugares) donde estuvieron los primeros asentamientos de comunidades cimarronas libres, pero también se encuentran a lo largo y ancho de la costa caribe colombiana” (Arredondo, 2019, p. 7).

cultural importado por los cubanos llegados a la zona en el marco de la empresa azucarera. El maestro Juan Cañate Teherán, maraquero oficial de la agrupación comenta:

En este tiempo llegó un ingenio azucarero a Bolívar que se llamaba Central Colombia, en ese entonces llegaron unos cubanos a trabajar. Ellos traían la cultura del sexteto y aquí se tomó esa música. [...] entonces los cubanos mandaron a hacer tambores de madera y aquí hacían todos los instrumentos, ellos hacían las maracas, las claves, la marímbula. Esos cubanos les enseñaron a nuestros ancestros y abuelos que se preocuparon por aprender. (Entrevista a Juan Cañate Teherán por Valerie Cortés Villalba para el Periódico El Espectador, 2021).

Con el tiempo, y debido a los procesos de violencia y desarraigo del territorio, se dio la migración de muchos palenqueros hacia los barrios marginales de Cartagena, quienes llegaban en busca de mejores oportunidades. Se consolidó con ello la formación de comunidades enteras de gente palenquera habitando en Cartagena en barrios como Nariño, San Francisco, Chambacú (hoy desaparecido) y otros.

Así las cosas, la tradición musical que el Sexteto Tabalá instauró en Palenque, se fue trasladando a los barrios populares cartageneros a través de la dinámica migratoria de los palenqueros hacia la ciudad, siendo a su vez, un semillero del que nacerían nuevas escuelas musicales que servirían como antecedente y punto de conexión entre la musicalidad negra de San Basilio de Palenque y el surgimiento de la champeta en los contextos barriales-populares de Cartagena de Indias.

El maestro Justo Valdez explica:

Tiempo después, al llegar a Cartagena, yo hice un grupo, buscando la forma de seguir adelante también, porque, a pesar de que mi papá era el cantante del grupo Mayombé²²; en ese grupo casi no me querían, porque, primero: yo era muy joven, y segundo; no tenía el pulso bueno para tocar el instrumento (tambor alegre, llamador y tambora). Antes, había tenido la oportunidad de ser alumno de la difunta Delia Zapata Olivella, una de las grandes de esta parte cultural del folclor. Con ella estuve unos años en el barrio la

²² El Grupo Folclórico Tradicional Mayombé es una agrupación cultural de Cartagena de Indias que se dedica al baile de cuerpo y a la ejecución de músicas tradicionales palenqueras y afrodescendientes. Fue fundado en el año 1972 por el maestro Víctor Ramos en el barrio San Francisco de la ciudad de Cartagena. Al día de hoy funge como agrupación folclórica que se presenta en festivales culturales y como comparsa de danza y música en el marco de las Fiestas de la Independencia de la ciudad. (Valdez, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

Candelaria de Bogotá, y al regresar aquí (Cartagena), nosotros nos fuimos con los jóvenes de San Francisco a una fiesta, y después de pegarnos esa amanecida (sic), alguien dijo: ‘vámonos al mar’ y nos fuimos a Marbella, y estando allá en el mar, se me vino la idea de una canción. Entonces yo empecé a tararear ‘*ele ele para bailar, ele ele para gozar...*’ (sic) y los muchachos se pararon, el uno a hacer las palmas, el otro a hacer el coro, y otros a improvisar instrumentos tocando latas y cosas así. Éramos como siete, pero eso salió enseguida. Ahí fue donde nos dispusimos para hacer un grupo. Y yo dije ‘bueno, se va a llamar Son Palenque...’ y así lo creamos. Eso fue en 1979. (Valdez, comunicación personal, 25 de marzo de 2023).

El testimonio anterior es una muestra de cómo se presentan y consolidan proyectos que, con el transcurrir del tiempo, obtienen relevancia para la cultura local. La experiencia de vida del maestro Justo, que está marcada por la sonoridad y el eco de los tambores, le permitió adquirir el conocimiento musical que había sido legado de generación en generación dentro de su familia como producto de la tradición oral de su pueblo a través de un ejercicio recurrente de memoria que le permitió incorporarse en la lucha por la permanencia de las manifestaciones artísticas a través de ciertos cambios, transformaciones y adaptaciones que sirvieron como “[...]como proyección de la música y el baile” (Muñoz, 2017, p. 190).

Lo anterior, sumado a otros elementos como la fiesta (que posibilita la génesis creativa), así como la juntanza espontánea surgida de la complicidad y la cercanía, son las piezas que terminan por generar nuevos espacios y redes donde compartir y socializar la cultura, al tiempo que se preservan ciertos saberes asociados a la tradición.

Organizados como agrupación, Son Palenque incluye en su sonido los instrumentos musicales tradicionales de base (marímbula, tambora, tambor alegre y llamador), además de ciertas innovaciones sonoras surgidas del aditamento de otros instrumentos como la guitarra eléctrica, bajo y teclado sintético; los cuales se entremezclan con voces cantadas en idioma palenquero y español.

La música resultante del proceso, en su forma, se asemejaba al canto de alabaos o al bullerengue. Y los sencillos finales se lograba después del proceso de post-producción en el estudio de grabación, convirtiendo lo que empezaba como un “género folclórico” en un éxito fácilmente comercializable. El maestro Justo Valdez explica:

Bueno, en principio, para la grabación, nosotros ejecutábamos los mismos instrumentos que hemos ido heredando nosotros los palenqueros al ser hijos de los primeros africanos que fundaron el palenque. Nosotros empezamos con un tambor alegre, el llamador y la tambora. La tambora hace las veces de bajo y va marcando el ritmo en las canciones. También usábamos las maracas, las guacharacas. [...] Así mismo, desde que tengo yo uso de razón, ejecuté estos mismos instrumentos en el estudio de grabación. Entonces lo que hacíamos era que grabábamos todos juntos al mismo tiempo, como si estuviéramos en una presentación (en vivo). Con el tiempo me di cuenta, cuando ya nos veníamos del hotel de Barranquilla o de Cartagena; que como a los siete meses salía el trabajo. Nos llamaban y nos decían: “No, que ya salió el Lp de Son Palenque”, pero entonces ya no estaba la canción como nosotros la habíamos grabado inicialmente. Ya venía con un bajo y también le añadían la guitarra (eléctrica) y el piano. Es decir, que para la parte comercial, se le metían esos instrumentos. [...] (así es como) esas canciones fueron grabadas como tres veces para llegar a que fueran atractivas comercialmente. (Valdez, comunicación personal, 25 de marzo de 2023).

Teniendo en cuenta lo anterior, se podría afirmar que Son Palenque se convirtió en un espacio de experimentación musical que tomaba como base la tradición cultural de San Basilio de Palenque.

Con el transcurrir del tiempo, según el testimonio del maestro Justo, el grupo se consolidó también como una especie de escuela de formación afro-musical de la cual salieron intérpretes de la champeta como Anne Swing, agrupación musical encabezada por Viviano Torres, quien luego se lanzaría como solista; Carlos Reyes Altamar- “Charlesking”: el palenquero fino, y Luis Alfredo Torres- “Louis Towers” (conocidos como “la triplete palenquera”).

Estos y otros artistas palenqueros empezaron luego a trabajar sobre la “música africana” añadiéndole elementos propios de la escena cultural palenquera; esto es: la superposición de instrumentos musicales sobre las pistas contenidas en los LP’s que se tocaban en los picós, así como la adaptación de líricas que fueran más cercanas a la cotidianidad de Palenque, y de los barrios negros, populares y periféricos de Cartagena, las cuales se cantaban en español o idioma palenquero. Esta circunstancia se reafirma en el relato del maestro Justo Valdez cuando hace énfasis en que: “[...] se sabe que (esta) es una música que la hacemos nosotros los palenqueros.

Porque la champeta nace, (en gran parte) por el aporte que hicimos nosotros los palenqueros.” (Valdez, comunicación personal, 25 de marzo de 2023).

Charlesking complementa la idea anterior al afirmar que:

[...] nosotros los palenqueros fuimos los de la idea de hacer música propia tras la reinterpretación de la música africana (que se colocaba en los picós) haciendo covers de esta música. Nosotros escuchábamos esta música de concepto africano a través de los exclusivos de los picós, pero no había nadie que la estuviera interpretando (acá). Entonces nosotros nos dimos cuenta de que la música palenquera tenía como la misma forma, y empezamos a hacer nuestra propia música, primero con los covers de las canciones que eran hits en esos momentos por esta zona. Y eso fue el principio de todo lo que hoy se conoce como champeta. (Reyes, comunicación personal, 22 de marzo de 2023).

Este proceso de adaptaciones e hibridaciones es posible gracias a una dinámica afrodiaspórica que ha permitido la circulación permanente de elementos culturales pertenecientes a las personas negras y afrodescendientes (Cunin, 2006), quienes han ido actualizando la música de manera que pudiera ajustarse al contexto de San Basilio de Palenque y posteriormente, de los barrios populares cartageneros donde se asentaron.

Del mismo modo, el hecho de que el maestro Charlesking encontrara cierta similitud entre la “forma” de la música palenquera y de la “música africana”, responde a unas lógicas de resistencia negra que se desprenden de una larga tradición afrodescendiente posible gracias al resguardo de los acervos culturales e idiomáticos que, generación tras generación; le permitieron su permanencia en el espacio y en el tiempo. Ligia Aldana lo explica de la siguiente manera:

La condición diaspórica depende tanto de un cúmulo de historias como del uso, y, añadido, la innovación del lenguaje como metáfora, tal y como se expresa en la comunicación de ritmos ancestrales, de historias primigenias que rompen los límites geográficos, políticos y sociales para afirmar una cosmogonía no regida por la artificialidad de un sistema gramatical cuya capacidad es exclusivista y limitada. Dentro de este marco, los signos lingüísticos, las palabras, escapan de la condición colonial para penetrar el sistema lingüístico del colonizador y así producir una hibridez lingüística agonística que refleje,

de acuerdo a Bhabha, “[...] la relación de la cultura al pasado histórico.” (Aldana, 2008, p. 29).

El hecho de que hayan sido los palenqueros quienes asumieran el reto de recontextualizar la “música africana” no es una casualidad y tampoco se presenta como una coincidencia. Podría afirmarse que se trata de un ejercicio de memoria que da cuenta de la cercanía que tienen las personas negras con un compendio de elementos, saberes y cosmovisiones repletos de africanía. Y esto sucede a través de nuevos usos lingüísticos que, de muchas formas, encajan con las maneras de ser/hacer/entender el mundo que los ancestros han ido legando a las nuevas generaciones a lo largo del tiempo (Martínez Miranda, comunicación personal, 15 de abril de 2023).

4.1.2 La música “terapia”: una etapa de transición.

“El palenquero fino se pregunta: ¿por qué habrá tanta gente cabeza dura, que no entiende que la música es cultura? Que quieren hacerse notar difamando la terapia... Porque estudiaron...”

- Fragmento de la canción “[El abogado corrupto](#)” de Carlos Reyes Altamar, Charles King.

A mediados de los años 80, la logística para conseguir nueva “música africana” para satisfacer la demanda de exclusivos en los toques de picó empezó a complicarse debido a la larga travesía que debían realizar los discos de vinilo, los cuales debían ir a buscarse en los mercados discográficos de Europa y África occidental (Salcedo, comunicación personal, 26 de julio de 2024, Marín, comunicación personal, 31 de julio de 2024).

Esta complicación logística se convirtió, en parte, en la ventana de posibilidad para la creación de un circuito de producción musical propio. Como resultado, se empezaron a producir y grabar nuevas canciones en el contexto local que pudieran surtir los catálogos musicales de los picoteros, desarrollándose en el proceso, una especie de star- system criollo de picó- cantante/artista- Dj como se especificó en el apartado 3.2.4.

Ahora bien, en sus comienzos, esta producción de música local se hizo de manera algo rudimentaria. El proceso incluía la grabación de las voces de los cantantes, quienes componían nuevas líricas o interpretaban las letras compuestas por alguien más. Luego, estas voces eran añadidas sobre las versiones limpias de las pistas contenidas en los Lps donde estaban almacenados

los exclusivos. Se producía una nueva versión de la canción, algo más cercana y que se ajustaba al contexto popular/barrial en que la música era compartida, socializada y consumida. Y a estas nuevas versiones de las canciones se les empezó a denominar como música terapia.

En palabras de JJ Carbonell:

[...]este enjambre de versiones (y) reediciones se hace con el único propósito de establecer vínculos [...] y no se plantea para nada como un hecho negativo el que las canciones pasen de un país a otro y de un compositor de un lado del mundo a otro. La gente [...] podría tildar esta forma de producción musical como fraude o plagio, sin embargo, hemos visto que el modo de composición de las culturas afrodiáspóricas se basa en versionar músicas afines. (Carbonell, 2022, p. 56).

Para el caso que nos convoca, es menester mencionar que, en el marco de este contexto de circulación afrodiáspórica de la música, ésta se sitúa, además, como una práctica cultural que incluye otras dimensiones de la vida en lo cotidiano; en las cuales confluyen la tradición, los saberes, así como las formas de hacer y relacionarse que acontecen a diario entre las personas afrodescendientes que están ubicadas en los barrios populares de la ciudad. En ese orden de ideas, resulta poco pertinente analizar la cultura afro y sus prácticas relacionadas desde la noción hegemónica, occidental y moderna de la propiedad intelectual y la exclusividad.

Puesto que el recurrente flujo de intercambios que permite el “enjambre de versiones” de una misma pieza musical surge a raíz de la circulación, adaptaciones e hibridaciones de acervos culturales hasta cierto punto cercanos y compartidos; la obra musical de los artistas no se consolida como un bien de consumo masivo buscando el rendimiento económico, sino que se vuelve una herramienta de expresión de la vida misma, en la que la realidad social del barrio popular se convierte en un insumo primordial que alimenta sus contenidos.

Por otra parte, según cómo lo entienden los artistas de la champeta presentes en las primeras etapas de producción local, lo que en realidad era terapia, no era tanto el género musical, sino más bien la forma corporal que adoptaba quien la bailaba en medio de un performance.

En el contexto del Caribe, y más específicamente del caribe colombiano, la fiesta se compone, indisolublemente, de música y baile: siendo la música posibilidad de experimentar sensorialmente lo que con el baile se transmite. Así las cosas,

Para la gente del Caribe, el baile es vital pues es una forma de purificar la mala suerte, el cansancio de la semana. [...] El baile es una forma de afirmar la libertad individual frente a la disciplina alienante y brutal de los ritmos del trabajo remunerado a los que se debe someter el cuerpo y el alma para reproducir la vida material. (Y) para los afrodescendientes, el baile de champeta es una coartada para transformarse en reyes y reinas de una noche, o de un fin de semana, envueltos en una coreografía especial, en los efímeros cabildos de lata.²³[...] En suma, todo es un pretexto para exhibir los modales, la gestualidad, la corporeidad y la plástica afrodescendiente. (Céspedes, 2012, p. 77).

A la luz de estos planteamientos, es coherente en gran medida que se considere como “terapia” a la forma específica que adoptó baile de la música producida localmente a mediados de los años 80. El baile, como expresión corporal visible, estaba asociado con el género musical que empezaba a tomar forma en los barrios populares. El maestro Charlesking lo expresa de la siguiente manera:

Bueno, hablar de terapia, vendría siendo algo confuso porque hay cierta tergiversación en la información que hay respecto a eso. Cuando nosotros empezamos el proceso de hacer champeta con Anne Swing, para ese entonces nació una expresión corporal, de las muchas que han nacido a través de los tiempos y en las generaciones, por el fomento de la música africana, la música jíbara, el compás haitiano; que denotaban diversas formas expresivas corporales, de las cuales se resaltan el “parao en una sola baldosa”, el “paseíto”, el “hamaquiao”, y otra serie de pasos. Hasta que llegó, para el 85 la expresión corporal de “terapia”; que es otra de las formas en que se bailaba la música africana. Los productores que empezaron a hacer parte entonces de este proceso a partir de lo que hacía Anneswing²⁴, comenzaron a titularle como “terapia” a los Lps de los diversos variados

²³ El autor de esta cita se refiere por “cabildos de lata” al cercado que se hace con láminas de zinc para hacer los cerramientos de los bailes de picó que se organizan en zonas abiertas. Este es un concepto interesante, toda vez que conecta la tradición cultural del cabildo de negros (que se presenta desde la época colonial) con los bailes de champeta en tiempos más recientes, lo cual sugiere, como se ha estado tratando de establecer en el presente trabajo; que la champeta y sus espacios de socialización, así como la manera en que estos se performan, no surgen de manera fortuita o espontánea, sino que son procesos que se anclan al devenir histórico de la ciudad, estando desde siempre presentes en las dinámicas de resistencia sostenidas por parte de las poblaciones afrodescendientes a lo largo del tiempo.

²⁴Para ejemplificar este testimonio del maestro Charlesking, se incluye a continuación el vídeo de una presentación en vivo de Viviano Torres con Anneswing interpretando la canción [“El paquete chileno”](#) donde se puede apreciar la forma que toma el cuerpo a la hora del baile.

que ellos sacaban de la música de los artistas que estaban naciendo. (Reyes, comunicación personal, 22 de marzo de 2023).

Respecto a este tema, el maestro Justo Valdez explica lo siguiente:

Bueno, lo que pasa es esto: nosotros empezamos a emplear la palabra “terapia” después de las primeras versiones del festival de música del Caribe. Porque lo que nosotros escuchábamos acá era la música que interpretaban los mismos músicos africanos y luego lo que se llamaba terapia era el baile, la forma en que se bailaba la música. Todo esos discos de soukus, el calypso y demás se bailaban así: en forma de terapia. Desde ahí, todos nosotros empezamos a usar la palabra terapia como para referirnos a la música que bailábamos. (Valdez, comunicación personal, 25 de marzo de 2023).

Yamiro Marín, uno de los primeros y más reconocidos productores de música champeta reitera lo anterior al mencionar que: “[...]la terapia era una especie de baile que se daba en los lugares donde se compartía la música, era una especie de movimiento del cuerpo en donde se hacía énfasis en la liberación del estigma que había hacia la música.” (Marín, comunicación personal, 23 de mayo de 2023).

Así las cosas, entre 1985 y 1995, los productores empezaron a posicionar y a promocionar la música que empezaba a ser producida localmente como “terapia”, aprovechándose de la asociación que se había generado entre ésta y la forma que había en ese momento de bailar; buscando con ello, reducir el impacto negativo que producía la palabra champeta en el imaginario colectivo de los cartageneros.

De esta manera, hablar de “música africana”, de “champeta africana” o de “champeta criolla” no era, sencillamente, lo mismo que hablar de música terapia.:

En ese entonces, había mucha resistencia al nombre champeta como tal, es que, había ahí unos asuntos como de estigmatización. Entonces, lo que se hizo fue que se le cambió el nombre a la música champeta por el de terapia criolla en los Lps producidos en Cartagena con el grupo Kussima por Rey Records Ltda. en 1993. Lo que se buscaba era (ganar) popularidad para el género musical en la sociedad cartagenera. (Marín, comunicación personal, 23 de mayo de 2023).

El testimonio de Yamiro Marín da cuenta de cómo el estigma asociado al nombre “champeta” para este género musical, afectaba los rendimientos económicos y el crecimiento sostenible de la producción local. Del mismo modo, se evidencia la forma en que esta música era percibida en el grueso de la sociedad cartagenera en general, la cual se apegaba a unos ideales aspiracionales del ser social, los cuales estaban sesgados a partir de estereotipos racistas y clasistas. Yamiro Marín prosigue:

El género era nuevo, en los picós había muchos problemas de violencia, y se generó una narrativa sobre el ser champetúo que se asocia al mal gusto y la marginalidad, sobre todo en los espacios donde se consumía y compartía. La decisión sobre rebautizar el género con este nombre (terapia) se dio entre los hacedores de la música champeta y se socializó. Pero, posteriormente, se retornó al nombre de champeta porque no se podía cambiar la esencia del género a través de un cambio de nombre. (Marín, comunicación personal, 23 de mayo de 2023).

Todos estos asuntos de raza y clase que se desprendían de la champeta tienen como consecuencia un cambio en su denominación a música terapia. Del mismo modo, el hecho de rebautizar al género musical relacionándolo con la forma corporal que se adopta durante el baile con el objetivo de lograr mayor aceptación, se corresponde con una dinámica de promoción comercial.

Este tipo de estrategias dan cuenta de cómo la champeta, así como toda la movida cultural que lo circunda, se las ingeniaba para consolidarse como una actividad económica rentable para quienes eran partícipes del proceso de producción musical, sobreponiéndose en el camino, a todos los obstáculos que la industria formal interponía en el desarrollo del género.

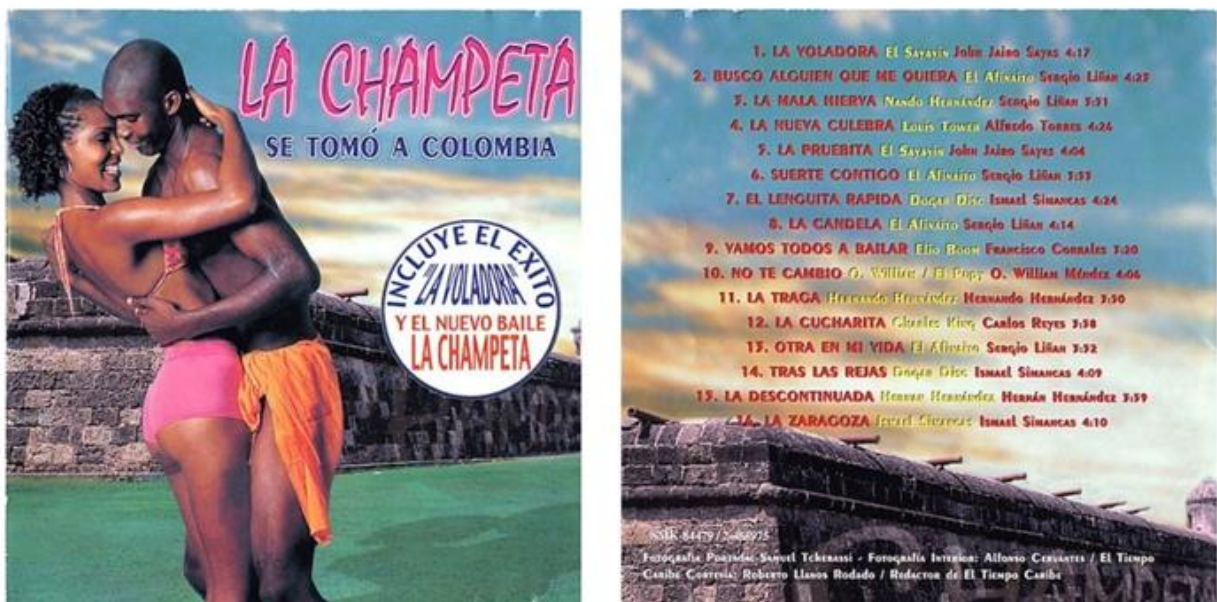
De igual modo, el rótulo de terapia también supondría una diferenciación entre la producción local y la música contenida en los Lps importados, la cual también era conocida como “champeta africana”. El propósito en ello era “[...] matizar los efectos de una palabra como “champeta”, la cual siempre ha sido objeto de desprecio y desconfianza” (Chica y Fajardo, 2024, p. 56).

A partir de 1995, cuando una nueva generación de artistas de la escena barrial empieza a cobrar relevancia no solo en la ciudad, sino a nivel departamental, nacional y hasta internacional; los productores, músicos y en general, las comunidades de los barrios populares de la ciudad, vuelven a reconocer la palabra champeta como el nombre que mejor identifica al género, el cual alcanza

un punto cúspide con el lanzamiento en el año 2001 del álbum compilatorio “La champeta se tomó a Colombia” por parte de Sony Music.

No obstante, la terapia se consolida como ese punto de transición que sucede entre la importación de la “música africana” y el momento en que se empieza a producir champeta de manera local. Esta etapa del desarrollo musical de la champeta encuentra en el Festival Internacional de Música del Caribe un escenario propicio para el fortalecimiento de los lazos culturales de la escena musical cartagenera con la música de otras geografías de África y el gran Caribe, como se analizará a continuación.

Figura 5. Portada y contraportada del álbum “La champeta se tomó a Colombia” por Sony Music, año 2001. Fuente: Página web de Discogs.



4.2 Influencias, adaptaciones y consolidación de la champeta criolla en el contexto de la ciudad barrial, popular y periférica: “La travesía de un liso en Olaya”

4.2.1 El Festival Internacional de Música del Caribe. Influencias e impactos en los procesos de adaptación cultural de la música afrodiaspórica en circulación para la configuración de la champeta

El Festival Internacional de Música del Caribe tiene su primera versión en Cartagena de Indias en el año 1982. La iniciativa surge de dos amigos: Antonio “El Mono” Escobar y Francisco “Paco” De Onís; quienes establecieron el evento con el objetivo de “[...]promocionar la música

afrocaribeña, señalar las riquezas culturales de Cartagena y el Caribe, (que) hasta ese entonces se estigmatizaba y se marginalizaba” (Rico Escobar, 2020, p. 3).

Por 15 años consecutivos, entre 1982 y 1996, se reunieron en la ciudad numerosos grupos musicales, dancísticos y culturales pertenecientes a países del Caribe insular y continental (franco, anglo e hispanoparlante), el continente africano y Colombia. El festival se convirtió en el pretexto de encontrar en la música, desde sus diferentes vertientes y géneros, puntos de conexión que acercaran a la ciudadanía cartagenera al reconocimiento de su “identidad caribeña” (Múnera, 2021) mediante la apreciación de todas las “[...] identidades de Gran Caribe a través de la música, los procesos artísticos y las experiencias de cada grupo invitado al festival” (Morales Espinosa, 2017, p. 834).

Del mismo modo, con la aparición del Festival Internacional de Música del Caribe, “[...] acaeció la consolidación de un aprendizaje colectivo que consistió en ver con más claridad, conocer y distinguir los distintos géneros musicales y las geografías africana y caribeña”, (Chica, 2013, p. 27). Como resultando, se produce la configuración y el fortalecimiento de un ecosistema cultural en la ciudad que encontró en el festival amplios referentes musicales y rítmicos que serían clave en la aparición de la champeta criolla como género musical propio de la ciudad a mediados de los años 80 (Rico Escobar, 2020).

Del mismo modo, el festival hacía las veces de vitrina de exhibición que permitió, en primera instancia, la relocalización de la champeta, trasladándola de la marginalización del barrio popular, a un contexto más amplio de ciudad, lo que podría incluso considerarse como un atractivo turístico en medio de los procesos de patrimonialización y auge de esta industria en la Cartagena de principios de los años 80²⁵.

²⁵ A principios de los años 80, Cartagena se encontraba inmersa en un panorama de crecimientos acelerados de la industria, (el turismo) y el comercio siendo esta década “[...] clave para entender el propósito del festival, y así mismo, el destino cultural de la ciudad. Con el Festival Internacional de Música del Caribe, se abrió un espacio de significativos cambios para las posteriores generaciones, y se vislumbraba a la ciudad como epicentro de eventos de mayor o menor prestancia.” (Morales Espinosa, 2017, p. 835)

Así las cosas, el proyecto de un festival musical que trajera delegaciones musicales y culturales de diversas partes del mundo suponía unos requerimientos logísticos enormes. Así las cosas, el evento, para su primera versión, contó con varias grandes empresas entre sus patrocinadores oficiales, logro posible gracias a las redes de relaciones públicas sostenidas por el comité organizador con figuras políticas, entidades de turismo, empresarios del gremio hotelero de la ciudad y demás actores interesados. Entre estos patrocinadores se encuentran: Cervecería Águila, Avianca, Disantamaría, el Hotel Don Blas, el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Gobernación de Bolívar, la Alcaldía de Cartagena, el Consejo Municipal, la Lotería de Bolívar y la Corporación Nacional de Turismo, ésta última se destaca

En segunda instancia, el festival también generó el empoderamiento de la ciudadanía cartagenera mediante otras actividades, tanto académicas (como el foro de la Cultura Caribe, la muestra de pintura, escultura y fotografía del Caribe, el encuentro de periodistas del Caribe, etc.) y de otros tipos (la gran parada picotera²⁶, el “sancochodromo”, el concurso de peinados; etc.) consolidando al evento desde múltiples facetas siendo, a su vez, “[...] una propuesta cultural de convivencia y formación de un público capaz de interpretar (y disfrutar) su cultura” (Morales Espinosa, 2017, p. 837).

Por ejemplo, “la gran parada picotera” que se realizaba en el marco del festival, se convirtió en un espacio que le brindaba cierto nivel de visibilidad al picó como agente mediador (Rico Escobar, 2020) que difundía la música y que era, a su vez, un importante espacio de socialización que “[...]posibilitó nuevos modos de estar juntos [...]alrededor de la música y la identidad Caribe” (Chica, 2013, p. 28) en un lugar tan restringido para la cultura popular como lo es el centro histórico de Cartagena, en donde se llevaba a cabo el evento.

Finalmente, es menester enfatizar en el hecho de que el festival encontró entre los sectores populares un nicho de importante recepción. Gracias a la asistencia masiva de la población cartagenera en conciertos y demás actividades que requerían el pago de taquilla, el comité organizador pudo solventar en gran medida la producción del evento durante 15 años consecutivos; aun con todas las dificultades administrativas y presupuestales que entorpecían su realización y que, eventualmente, terminarían por causar la desaparición de este a mediados de los 90 (Morales Espinosa, 2015).²⁷

por ofrecer, gracias a la gestión de “[...]su director nacional, Ernesto Mendoza Lince [...]un importante recurso económico” (Chica y Fajardo, 2024, p. 72) para la primera versión del festival en 1982. Esta red de patrocinadores da cuenta del potencial turístico que veían los empresarios y entidades públicas en el evento como posible vitrina turística de la ciudad.

²⁶ La gran parada picotera consistía en “[...] una sesión musical con estas máquinas (de sonido) en el centro histórico de la ciudad; esta actividad muy destacable toda vez que el espacio urbano del centro histórico ha sido el principal referente del enfoque hispanizante de la élite de manera que, antes del festival, hacer una fiesta picotera en dicho lugar era impensable.” (Chica, 2013, p. 33).

²⁷ En palabras del “Mono” Escobar, uno de sus organizadores: “[...] por 15 años seguidos, ininterrumpidos, se celebró el festival... hasta que ya no hubo más. Ya no había poder. Los alcaldes estaban siempre buscándole el pero a la cuestión, para perjudicar y destruir. Nadie podía creer que en Cartagena, como decían los señores que venían de los otros países invitados por el festival, no hubiera recursos para el festival, que el alcalde no nos ayudara ni nos dieran plata para el festival. Entonces se presentaban todo tipo de obstáculos como cobrar más por el alquiler de la plaza de toros, nos pedían más pólizas de seguros, y eso era cada vez a pedir más vainas... y cada vez que se acercaba el festival, era a solicitarnos más entradas gratis, que para el tesorero, que para no sé quién y no sé quién más... Y así

La falta de interés institucional por parte de las autoridades locales y la disminución cada vez más evidente del apoyo financiero por parte del sector privado, aunadas al estigma social que persigue a la champeta y las músicas consideradas “para los estratos bajos”, terminaron por agudizar la crisis financiera para la organización del festival, que vio su última versión hacia el año de 1996.

Esta circunstancia podría atender a un asunto de racismo y clasismo, toda vez que el festival se convirtió en una oportunidad para que los cartageneros barriales y populares pudiesen “[...] reinterpretar no solo la cultura, sino la concepción oficialista de la música y de las artes en general, en medio de las realidades heterogéneas del Caribe” (Morales Espinosa, 2017, p. 835). Del mismo modo, que eventos como la gran parada picotera se realizaran en el centro histórico, permitió que los locales pudieran hacer uso y disfrutar del espacio público de la ciudad que empezaba a estar reservado solo a quienes pudieran acceder a él a través de la dinámica turística.

Por otra parte, la participación de grandes porciones de los sectores populares en las 15 versiones del festival fue determinante para la consolidación de la champeta. Teniendo en cuenta que fue en el contexto popular en que se sentaron las bases de la producción musical champetúa, la experiencia del festival, que incluía otros elementos más allá del aspecto musical; encajaba de

con todo ese montón de trabas no puede hacerse un festival... entonces, hubo necesidad de suspenderlo, porque ya nosotros estábamos organizando el evento con sobregiros: no había ya de dónde sacar más...”

(Entrevista a Antonio “El Mono” Escobar por Ross Ariza. 24 de mayo de 2023, disponible en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=KILJ11wG3Q&ab_channel=RossAriza%28ROSS%29)

Con el pasar de los años, han intentado desarrollarse otras iniciativas para traer de vuelta el festival, pero ninguna había logrado consolidarse. A partir de la segunda década de los 2000, la ciudad quedó sumergida en medio de un contexto de desconfianza institucional y profundización de diversas problemáticas sociales derivada de un panorama político en crisis (aproximadamente 12 alcaldes en 6 años), lo cual explica hasta cierto punto, la falta de desarrollo y continuidad de programas y políticas sociales destinadas a fortalecer la agenda cultural de la ciudad por parte del sector público.

Por el lado del sector privado, solo ciertas iniciativas tienen acogida en tanto promuevan la ciudad como un destino turístico en ciertas épocas del año donde usualmente baja la afluencia de visitantes nacionales y extranjeros. Tal es el caso del Festival Internacional de Cine de Cartagena (FICCI), el Festival Internacional de Música Clásica o el Hay Festival. Todos estos, eventos cuya agenda está restringida en mayor parte para la población local cartagenera y cuyo público objetivo se encuentra entre las elites blanco- mestizas de la ciudad y el país, así como de visitantes extranjeros. Es menester mencionar que estos eventos también han gozado del apoyo institucional de la ciudad a través de la oficina de turismo Corpoturismo, la Escuela Taller de Cartagena y el Instituto de Patrimonio y Cultura IPCC, entre otras instancias administrativas.

Sin embargo, recientemente se ha conformado un nuevo comité organizador del Festival Internacional de Música del Caribe, que, bajo el lema de “El renacer”, espera poder recuperar el evento para los años posteriores y cuyo lanzamiento de la versión 2025 se hizo en el marco de las fiestas novembrinas del año 2024. Al momento de la escritura de estas líneas, se había hecho pública la convocatoria para la recepción de grupos de música caribeña que quisieran participar en la celebración.

muchas maneras con el momento en que este género se establecía también como un hecho cultural de la ciudad barrial y periférica; teniendo en la música ese elemento central que permitía la cohesión entre sus partes.

Del mismo modo, se dio la posibilidad para productores y artistas, de observar de cerca géneros musicales como el soukus, la soca, el calypso o el reggae, permitiendo que “[...]los músicos de la champeta se reafirmaran en lo que venían haciendo de manera artesanal” (Barbosa y Casanova, 2014, p. 146). El maestro Justo Valdez, lo recuerda de la siguiente manera a través de la experiencia con Son Palenque, quienes hicieron su gran debut musical en la versión del festival de 1984:

A lo que “se pegó” ese género que le decían calypso en las emisoras, Paco León y el Mono Escobar, se pusieron de acuerdo con que había que hacer un festival de música del Caribe. Entonces, se montan el festival para traer a esos cantantes de los diversos géneros que había en los Lps que se traían de Francia y de otras partes. Y bueno, ahí tuvimos la oportunidad de presentarnos dos veces: y la experiencia fue importante porque, desde los festivales de música del Caribe, es que nace lo que es música criolla, la terapia y que ahora es conocida como música champeta. (Valdez, comunicación personal, 25 de marzo de 2023).

Respecto a la declaración anterior, es pertinente señalar dos aspectos importantes. El primero tiene que ver con una revaloración de la africanidad contenida en los distintos géneros musicales que se exponían en el festival, proceso que terminó constituyéndose en una:

[...] estrategia de imitación que comenzó con los ejercicios onomatopéyicos que acaecieron en los picós al momento de renombrar las canciones, ejecutadas en idiomas diferentes al castellano. Estrategia de imitación lingüística y de prácticas musicales [...]se fusionó con el idioma palenquero y con la forma de hablar el castellano Caribe en Cartagena (Chica, 2013, p. 27)

El segundo hecho, estrechamente relacionado con lo anterior, es que la carrera de artistas y agrupaciones como Son Palenque, Viviano Torres con Anneswing, “Charles King” entre otros, despegaron tras su participación en el festival, lo cual también era uno de los objetivos perseguidos por la organización del evento. Esta circunstancia es relevante pues el festival sirvió también como plataforma que impulsó la vida musical de muchos artistas dentro y fuera de la ciudad, teniendo

en los palenqueros un semillero importante que posteriormente abonaría “el terreno para terapia y la champeta” (Valdez, comunicación personal, 25 de marzo de 2023).

4.2.2 Proceso de consolidación de la champeta criolla: la importancia del Mercado de Bazurto en el fortalecimiento del ecosistema cultural champetúo en Cartagena

Desde el traslado del mercado municipal del barrio Getsemaní hacia el sector de Las quintas en el año 1978, el mercado de Bazurto, principal despensa alimentaria de Cartagena se convirtió también en el epicentro de la actividad comercial de la ciudad, en donde se distribuyen todo tipo de productos (El Universal, 2010).

De la misma manera, el mercado es uno de los lugares más importantes de socialización de los sectores populares de la ciudad, debido a que gran parte de quienes laboran y se surten de sus comercios, son los habitantes de aquella Cartagena de los pies polvorientos.

Como se pudo observar en el capítulo anterior del presente trabajo, con el traslado del mercado también se dio la relocalización de muchas de las maneras de relacionamiento social que acontecen entre los sectores populares, principalmente alrededor de la cultura musical de la ciudad. Mediante las dinámicas de intercambio, tanto comercial como de otros tipos, se replican en Bazurto los elementos de una cotidianidad construida previamente por los comerciantes y demás habitantes de la ciudad en torno mercado público de Getsemaní (El Getsemanisense, 2019)

Al ser un lugar de confluencia de grandes porciones de la población afrodescendiente de la ciudad, quienes se desempeñan en labores de comercio, logística y demás trabajos formales e informales requeridos para el funcionamiento del mercado, Bazurto hace parte de la geografía racializada de la ciudad (Streicker, 1997).

De acuerdo con testimonios recopilados para los propósitos de esta investigación, cantantes y artistas como Charlesking, Edwin Antequera- “Mr. Black”, o Jhon Eister Gutierrez Cassiani- “El Jhonky” se desempeñaron en labores de comercio informal en el mercado de Bazurto a través de actividades como descargue de bultos, ventas ambulantes o carretilleros. La cercanía de estos artistas a las dinámicas económicas y sociales acaecidas en el mercado sería determinante para el futuro de sus carreras de manera posterior, como se analizará en breve.

Así las cosas, hacia mediados de los años 80, cuando se empieza a presentar la consolidación del ecosistema cultural champetúo a partir de la producción local de música champeta, Bazurto se convirtió en un nodo principal para la distribución, socialización e intercambio de la champeta.

Yamiro Marín, productor musical asociado a la empresa Rochadisc SAS comenta al respecto:

Por ejemplo, mi empresa (Rochadisc) estaba ahí ubicada en el Centro Comercial Colmenar en Bazurto. Es que, es de ahí desde Bazurto donde prácticamente nace la champeta. Y era desde ahí desde donde se distribuían, a nivel nacional e internacional, los Lps, cassetes o cds con la música en ese entonces. Y ahí también era donde estaba todo el movimiento de la champeta: ahí era donde tú veías a los cantantes de Cartagena buscando la oportunidad de grabar un disco y ese tipo de cosas. Y nosotros entonces hacíamos todo eso desde Bazurto. (Marín, comunicación personal, 31 de julio de 2024).

Del mismo modo, que Bazurto fue el lugar desde donde se produjera y se distribuyera la música local a partir de 1995 aproximadamente, permitió también crear una especie de economía de la champeta, en la que, no solo se vendían los álbumes recopilatorios con los nuevos y más recientes éxitos del género champetúo en el “mercado informal” (Pineda Peña, 2021), sino que también dio pie a la creación de una red de emprendimientos alrededor de la música.

Dentro de esta red de emprendimientos se puede destacar un sobresaliente circuito gastronómico de base popular (Suarez Barrios, comunicación personal, 30 de mayo de 2022), la venta de indumentaria para asistir a los bailes de picó (Salcedo, comunicación personal, 26 de julio de 2024) y el característico cartel tipo *runner*²⁸ que avisaba a toda la comunidad cartagenera sobre los próximos toques, casetas o eventos relacionados con la cultura picotera; los cuales se encontraban en toda la entrada del barrio La Esperanza, a la altura del mercado²⁹:

²⁸ José Corredor Rodelo, “‘El Runner’ -nombre que nace de su apellido en inglés y con el que se ha consolidado como ‘el papá de los carteles’ en Cartagena” (El Universal, 2020) lleva toda su vida pintando los característicos carteles que anuncian los próximos eventos de la agenda picotera de la ciudad. Su emprendimiento ya se constituye en una empresa familiar en la que, en la actualidad, trabajan sus hijos e incluso sus nietos, generando con ello, un legado cultural de base popular en Cartagena. Los colores de los carteles tipo runner hacen alusión a los colores de “la cudarilonga”, la bandera de la ciudad. La tipografía hecha completamente a mano y de manera artesanal, ya se ha constituido en un sello distintivo que permite hablar de un acervo cultural de la ciudad popular que hace parte del universo champetúo.

²⁹ Con la renovación urbana que dio entrada a la puesta en marcha del sistema integrado de transporte masivo Transcaribe S.A., se dio una transformación del espacio, que, a la altura del mercado de Bazurto, terminó por borrar el espacio físico de la ciudad que servía como punto de información picotera. Por ejemplo, el edificio conocido como

El Runner es el epicentro publicitario del comercio de taquilla de la industria picotera. Su importancia va más allá del comercio de taquilla, pues es en torno a este comercio que se organiza todo un sector de oficios informales que van desde el diseño mismo de las carteleras, hasta la producción de videoconciertos (Namy, 2009), pasando por la venta de bebidas durante los eventos y buena parte del comercio fonográfico informal derivado de la actividad picotera. El sostenimiento de todo este sector informal depende de la vitalidad del comercio de taquillas de los conciertos de picós. (Paulhiac, 2011, p. 126).

Otro de los aspectos centrales por los cuales Bazaruto es fundamental para la cultura musical champetúa en Cartagena es su importancia estratégica en la reproducción del material discográfico, que no solo se creaba en las disqueras asociadas a los picós (las cuales se ubicaban en su mayoría, en este espacio material de la ciudad), sino que, al ser el principal centro de intercambio comercial de Cartagena, se facilitaba la exhibición, compra e intercambio de la champeta, llevando la música al ámbito privado de los hogares, y con ello, ampliando el rango de influencia de la champeta más allá del performance en vivo de la escena picotera o del baile de caseta.

Pasar por la avenida Pedro De Heredia a la altura de Bazaruto era (ya no tanto), encontrarse con una postal de negocios atiborrados de *pintas* coloridas, arrumes de quioscos con estantes exhibidores llenos de mercancía a bajo costo y pantallas de televisor conectadas a grandes altoparlantes.

A todo volumen, se transmitían, una y otra vez, imágenes de los últimos conciertos del Rey de Rocha, del Géminis o del Imperio, en una especie de fiesta interminable al aire libre donde la música, especialmente la champeta, se integra con el paisaje urbano de la ciudad, convirtiéndose en parte importante de “[...] la banda sonora de (nuestras) vida(s)” (Salcedo, comunicación personal, 26 de julio de 2024).

“la fábrica de hielo” que quedaba justo en la entrada del sector de Bazaruto, fungía como una especie de cartelera gigante a cielo abierto, donde se colocaban los avisos tipo runner con toda la agenda picotera de la ciudad. Al día de hoy, en el sector hay un acceso vial y una rotonda que permite el paso de los buses y articulados del sistema de transporte. Esto amerita colocarse en el cuerpo del texto y hacer una breve nota de adónde se trasladó la actividad picotera y champetúa de Bazaruto, desde el enfoque de los asuntos de ciudad. Lo que ocurrió fue parte de los procesos de gentrificación., es lo que describes, se perpetúa la desigualdad y la marginalización.

Figura 6. Entrada en sentido sur- norte al mercado de Bazurto antes y después de la construcción del tramo del sistema masivo de transporte público Transcaribe.



Nota: En la parte izquierda se puede apreciar el edificio de la fábrica de hielo repleto con carteles tipo Runner. A la derecha, se observa el rompoy que se construyó tras la ampliación de la avenida Pedro de Heredia para la implementación de Transcaribe. Fuentes: Grupo de Facebook Imágenes antiguas de Cartagena / Galería fotográfica Transcaribe S.A.

4.2.3 La champeta como economía alternativa en la Cartagena de los pies polvorientos: “Si el trabajo diera plata, yo que trabajo como un burro fuera rico...”.

En Cartagena, los altos niveles de empobrecimiento y desigualdad han sido factores determinantes de las condiciones de vida de las comunidades barriales, populares y periféricas, las cuales, han estado sometidas de manera histórica a “[...]la segregación espacial de la población [...] a través de diversos mecanismos que (la) produjeron deliberada o espontáneamente” (Espinosa, Ballestas y Utria, 2018, p. 101).

Como se pudo observar en el capítulo anterior, la configuración urbanística de la ciudad a la manera centro- periferia es una dinámica que se ha replicado en el tiempo, y cuya premisa se rige por las características de una sociedad altamente jerarquizada en términos de raza:

[...] Cartagena ha sido el escenario de procesos de racialización que se evidencian en la concentración y separación de una parte significativa de la población afrodescendiente.

Gran parte de esta población, [...] poco a poco fue desplazada del Centro Histórico y sus alrededores. (Espinosa, Ballestas y Utria, 2018, p. 97).

Ejemplo de lo anterior es que, iniciando los años 80, ya habían sucedido en la ciudad el desalojo de Chambacú (1971) y la reubicación del mercado público de Getsemaní hacia Bazurto (1978), antecedentes ambos de las dinámicas de desplazamiento urbano que sitúan a los locales cada vez más lejos del centro histórico, hacia periferias más remotas de la ciudad.

Para 1985, fecha inicial de análisis del presente trabajo, en Cartagena, aproximadamente “[...]el 13.30% de la población era analfabeta, y para entonces, la ciudad contaba con 348.961 habitantes según lo proyectado desde el censo de 1973. [...] el alcantarillado solo cubría al 40% de la población” (Chica y Fajardo, 2024, p. 80). Es también en esta década en que suceden la declaratoria de la ciudad como patrimonio de la humanidad por la Unesco (1984), presentándose, a consecuencia de ello, el auge de la dinámica turística, lo cual tuvo un fuerte impacto en la forma en que los cartageneros se relacionaban con su ciudad.

De manera simultánea, a nivel nacional se vivían los estragos de la intensa violencia en la guerra contra el narcotráfico, así como “[...]la llegada de las políticas neoliberales y llamada ‘apertura económica’, donde el desmonte del estado en el sector productivo repercute negativamente en la vida de las gentes” (Chica y Fajardo, 2024, p. 82),

Para el caso que nos convoca, es relevante mencionar los impactos que tuvo el proceso de privatización de algunas empresas del sector público en Cartagena (la Terminal y el puerto de Manga) y la consecuente des-laboralización de numerosos cartageneros, quienes de paso, perdieron en gran parte acceso a las dinámicas de la vida en el muelle, con lo que las filas de la informalidad se ensancharon, profundizando la “cultura del rebusque” (Chica y Fajardo, 2024), en la cual las personas buscan lograr, por medio de todo tipo de actividades, legales o no, la subsistencia³⁰.

³⁰ Este panorama se vio agudizado por la creciente y cada vez más demandante industria turística que fue desplazando a los cartageneros hacia periferias cada vez más lejanas, las cuales, en su mayoría, fueron autogestionadas por las mismas comunidades y contaron con poca o nula planeación estatal, profundizando las problemáticas sociales que aquejaban a la población en estas zonas de la ciudad. Al respecto ver: Deavila Pertuz, O. (2019). Community action, the informal city and popular politics in Cartagena (Colombia) during the National Front, 1958–74. En N. H. D.

Entrado el siglo XXI, el panorama social de la ciudad era de incertidumbre. Los índices de pobreza monetaria y de pobreza extrema son reveladores: entre el 2002 y el 2011, Cartagena se situaba como una de las ciudades con mayor incidencia de pobreza en el país: entre el 40 y el 50% de su población se encontraba en pobreza monetaria, y entre el 6 y el 10% subsistía en condiciones de pobreza extrema (Informe de calidad de vida Cartagena cómo vamos, 2005 – 2012).

Del mismo modo, la falta de empleos formales que representen una fuente de ingresos suficientes para la satisfacción de las necesidades básicas de la mayoría de los cartageneros es una realidad palpable que no ha mejorado con el paso del tiempo. Por ejemplo, según datos del DANE recogidos en el informe de calidad de vida “Cartagena cómo vamos”, entre el año 2005 y el año 2012, las cifras de desempleo rondaban en promedio entre el 9 y el 15%, varios puntos porcentuales por encima de los indicadores correspondientes a las otras 13 ciudades analizadas en el estudio (Informe de calidad de vida Cartagena cómo vamos, 2005 – 2012).

Teniendo en cuenta lo anterior, vale la pena mencionar que bajo estas circunstancias las brechas de desigualdad seguían ampliándose toda vez que “[...] aspectos clave del desarrollo humano, como el tipo de poblamiento del territorio, la pobreza y la estructura de oportunidades, están condicionados por la segregación espacial, que tiene un alto componente racial” (Espinosa, Ballestas y Utria, 2018, p. 97). El anterior es un panorama que se ubica en el contexto de una ciudad en la que la mayoría de sus habitantes ha sido desterrada del paraíso (Deavila, 2015) en medio de un contexto regido por la falta de empleo, las altas tasas de informalidad, así como las crecientes demandas del sector turístico y la gentrificación subsecuente.

Este es el escenario en el que la champeta aparece y se convierte en una alternativa económica tangible para los habitantes de los barrios populares. Dentro del compendio de elementos que constituye a la champeta como expresión de la cultura popular de la ciudad, se destaca el picó como un componente primordial que ayuda a cohesionar la vida en el barrio:

Una de las cosas que más identifica a la champeta es la dinámica del barrio donde transcurre. Es decir, por ejemplo: yo tengo un picó que pongo en la terraza de mi casa. Y

Geraghty y A. L. Massidda (Eds.), *Creative cities: Urban culture and marginality in Latin America* (pp. 107–132). University of London.

luego está el vecino que hace sancocho, y me vende el sancocho. Y está el otro vecino que entonces busca la cerveza y vende la cerveza, y está la señora que hace el frito y vende el frito... o sea: hay todo un ecosistema que se teje en torno a la música, que se vacila en el barrio, y existe una unidad. [...] y pues, una de las cosas que representa al champetúo y a la champeta misma, es la solidaridad: porque se ve que si tu pones un picó, toda la cuadra se une alrededor en una especie de gran fiesta. Y surgen dinámicas de apoyo mutuo para colaborarnos entre todos. (Salcedo, comunicación personal, 26 de julio de 2024)

Todos estos usos sociales alrededor de la musicalidad asociada al picó dentro de los barrios se enmarcan en lo que podría denominarse como una “economía popular” (Fajardo, comunicación personal, 27 de enero de 2025), en la que, más allá de procurarse los medios económicos para subsistir cada día, se produce un encuentro en el que la música, y especialmente la champeta “[...]en su versión criolla, más que nunca, se convierte en la manifestación [...] del pueblo que expresa alivio y alegría en medio de penurias y precariedades de la vida material” (Chica y Fajardo, 2024, p. 83).

Así mismo, el propio picó también puede ser entendido como un modelo negocio al tener en cuenta que, así como existen diversos tipos de picó (unos más pequeños y otros más grandes y masivos)³¹, también se dan dentro de éstos diversas actividades que representan ingresos reales, tanto para quienes los gestionan, como para otros actores indirectos:

Estas son algunas de las funciones que el picó cumple: ser el reproductor de los géneros musicales populares [...] tales como el mambo, la rumba cubana, algunas músicas locales colombianas como la cumbia el porro y el fandango, la salsa brava, la música jíbara, músicas africanas y antillanas (soukus, highlife, juju, makossa, mbaqanga, soca y kompa),

³¹ En la tesis de maestría titulada “Lineamientos para el diseño de un modelo de gestión para la industria picotera de la champeta en Cartagena De Indias, Iván Cárdenas y Néstor Rodríguez proponen una categorización general de los picós en la ciudad. No es un inventario ni mucho menos (los autores son contundentes al afirmar que esa sería una extensa labor que se saldría de los propósitos de su trabajo), pero si se ofrecen los elementos generales para saber diferenciar los tipos de picó, que según su investigación son: 1) el picó tipo C, 2) el picó tipo B y 3) el picó tipo A, siendo el tipo C el típico picó de barrio empleado en las fiestas privadas que se desarrollan en las viviendas de sus propietarios. El picó tipo B está mejor equipado y suele ser un poco más grande, contando con cierto reconocimiento a nivel inter barrial. Y el picó tipo A es la máquina productora de música por excelencia, siendo grandes empresas legalmente constituidas, se dedican a la logística tras la producción audiovisual, de eventos masivos de espectáculos y a la representación y manejo de artistas, etc.... (Cárdenas y Rodríguez, 2022)

el danzal y la champeta. Funcionar como emisora local (en sus inicios) y ser uno de los canales divulgadores de artistas de champeta; ser el amenizador de fiestas y verbenas populares, y, no menos importante: ser un negocio tanto en la organización de fiestas, como productor musical y como un eslabón de una economía transnacional, cultural y musical al traer en sus comienzos (los) LP (Long Play) aprovechando el boom del World Music de músicas africanas y afrocaribeñas que entró en los circuitos de New York y París para luego migrar al CD (Compact Disc) y los “volúmenes”. (Gómez-Gómez, 2024, pp. 203-204).

En este punto, es necesario mencionar que en la evolución histórica de la champeta en tanto género musical con unas dinámicas económicas propias, tiene en el corresponsal picotero una figura relevante.

Tal como se menciona en la cita anterior, la introducción de gran parte de los géneros musicales africanos, antillanos y del Caribe que terminarían teniendo influencia en la consolidación de la champeta; se dio como parte de una travesía itinerante que permitía traer a la ciudad, lo más novedoso de la producción artística afrodiaspórica de diversas partes del mundo, lo cual, en sí mismo, se corresponde en una actividad económica que alimenta las redes de la champeta:

[...] los corresponsales picoteros, [...] ponían en práctica la circulación de discos entre diversos circuitos de intercambio. El corresponsal picotero era un comerciante popular de discos, que transitaba entre lo legal y lo ilegal; entre licencias de reproducción musical y la prensa pirata de acetatos. Así mismo, por su condición de mediador privilegiado, este corresponsal picotero interactuaba con todos los agentes culturales que incidían en el ámbito barrial y picotero, como eran las casas disqueras ubicadas en países del Caribe, Europa y África; los administradores y dueños de los picós, y la sed de actualización musical en el gusto del público de música champeta y afrocaribeña (Chica y Fajardo, 2024, pp. 99-100).

Gracias en gran parte a la labor del corresponsal picotero, se establecieron los mecanismos de relacionamiento entre los diferentes picós y sus fanaticadas a través de la dinámica del exclusivo, que, como se explicó anteriormente, fue fundamental en la reafirmación de los lazos socio-emocionales entre ambas partes; generando al mismo tiempo, el fortalecimiento de redes populares de economía alrededor del picó y diversas actividades económicas asociadas.

Con la consolidación del ecosistema cultural champetúo y la producción local de música, la búsqueda de los discos de vinilo en otros países fue decayendo hasta quedar en desuso, con lo que la oferta musical internacional quedó desactualizada en el tiempo y atrapada en una especie de nostalgia por el pasado: en la ciudad se siguen escuchando los mismos discos “africanos” de hace poco más de 40 años (Chica y Fajardo, 2024)

Ahora bien, la producción local de música champeta amplió las posibilidades económicas para quienes participan de este ecosistema cultural de base popular. En el marco del picó como máquina que funge a su vez de productora musical/lugar de performance, socialización y consumo de la champeta, surgen varias situaciones desde lo económico, que si bien se bifurcan, están entrelazadas entre sí.

El primero de los aspectos tiene que ver con el picó como productora musical. Es menester mencionar que, en el proceso de lanzar una canción, álbum compilatorio o colección de sencillos, participan una serie de actores quienes han ido moldeando el género musical en el tiempo, imprimiéndole su tono característico mediante los aportes que han venido haciendo a través de su visión de la música, y el contexto del barrio. Todas estas son cuestiones que se han ido actualizando debido a las influencias que el internet y las innovaciones tecnológicas han introducido en las formas de hacer champeta.

En palabras de Juan Gabriel Salcedo, productor musical y especialista en derechos de autor asociado a Rocha Disc; la producción de un sencillo musical implica un proceso de creación artística que se ha ido complejizando con el paso del tiempo y que se desarrolla, más o menos; de la siguiente manera:

—→ **El compositor** - que en algunos casos, es el cantante/artista: quien escribe la canción.

↳ **Dj o discjockey:** quien hace la *pista*.

↳ **El cantante/artista** (en caso de que sea alguien diferente al compositor)

↳ **El productor musical:** quien gestiona los recursos para la grabación (instrumentos musicales, interpretes, estudio de grabación, demás personal y elementos para la producción, etc.)

↳ **El diseñador gráfico:** quien define los lineamientos visuales de la producción para su comercialización.

↳ **El videografo:** quien dirige la producción audiovisual del sencillo musical.

↳ **El equipo legal:** que se encarga del papeleo para los asuntos de derechos de autor y pago de regalías.

↳ **El equipo de marketing:** para la divulgación y socialización del tema musical (manejo de prensa, RR.SS., gira de medios, etc...)

Este es un proceso que puede involucrar de 10 a 15 personas en total, y se ha ido afinando en los últimos años con el objetivo de garantizar que “[...]los derechos de los artistas se vean cubiertos y que puedan vivir de su música” (Salcedo, comunicación personal, 26 de julio de 2024).

Lo anterior no quiere decir que la producción musical champetúa se haya desligado de la escena picotera:

[...]Hoy por hoy, la mediación comunicacional de las prácticas musicales (asociadas a la champeta) suponen la actividad de un equipo de profesionales en el ámbito del picó, como son: el DJ, los músicos, los representantes y productores musicales, los artistas y, un lugar preponderante lo tienen los ingenieros relacionados con la tecnología del sonido. Un equipo de profesionales que, además, cuentan con asesores legales y contables, y operan pequeñas y medianas empresas cuyas agendas de presentaciones musicales están ocupadas casi todo el año (Chica y Fajardo, 2024, pp. 42-43).

Este sistema de producción ha ido evolucionando a la par del género musical, que, en principio, establecía una sencilla dinámica de pago por canción grabada, lo cual terminó generando una especie de caos respecto a la propiedad intelectual de los artistas y de los productores (Marín, comunicación personal, 31 de julio de 2024).

Caso digno de mención es el del picó Rey de Rocha, que desde el año 1999 está establecido como una empresa legalmente constituida, la cual genera empleos directos e indirectos bajo el objeto social de “Grabaciones profesionales, audiovisuales y de vídeo, venta de licores en general (y) presentaciones artísticas” (Cárdenas y Rodríguez, 2022, p. 49).

La historia del Rey de Rocha empezó en 1986 cuando a Ángela Arias Puerta, dueña de la cantina “La niña” ubicada en el corregimiento arjonero de Rocha, se le ocurrió que podía impulsar la venta de cerveza y otros licores en su pequeño negocio familiar con la adquisición de un equipo de sonido que amenizara el lugar. Con el dinero que el mismo negocio le proporcionó, compró “[...]dos pequeñas cajas, un amplificador y un tocadiscos (en el que colocaba) esa música africana que llevaban sus hijos que empezaban a estudiar en Cartagena. Esa era una música que tenía algo que ponía a la gente a moverse.” (El Tiempo, 2024).

La idea fue todo un éxito. Con cada ida de sus hijos al pueblo desde Cartagena, crecía el repertorio musical del aparato de sonido y empezó a gestarse una especie de complicidad con la audiencia que recurría al lugar, para quienes era importante contar con nuevos sencillos musicales cada fin de semana con los cuales armar la fiesta. La pequeña caja de sonido iba siendo cada vez menos pequeña: “[...] se fue transformando en un ‘escaparate’ respetable y tenía el aditamento que desde Rocha se trasladaban a Cartagena sus fieles seguidores para seguir la parranda” (El Tiempo, 2024).

El negocio fue cada vez más exitoso. Es entonces cuando, a principios de los 90, Ángela delegó la gestión de la máquina de sonido en sus hijos Noraldo (más conocido como Chawala: respetado productor musical de champeta) y Aroldo (El Flaco) Iriarte Arias ; quienes empezaron a llevar el picó a diversos toques en los barrios populares de Cartagena y a otros municipios aledaños, con lo que la popularidad del mismo se fue acrecentando, y con ello, la posibilidad de seguir aumentando su infraestructura física y capacidades técnicas (Cárdenas y Rodríguez, 2022).

Con la llegada de los 2000, el Rey de Rocha incursionó en la producción local de música champeta, haciendo las veces de estudio de grabación, promotora de artistas y empresa de espectáculos

masivos en donde se lanzaban los nuevos y más recientes éxitos de toda una plantilla de artistas, entre los que se destacan “El Afinaíto”, “Mr. Black”, “Papo Man”, “El Sayayín”, “El Jhonk” y “Eddy Jay”; entre otros (Cárdenas y Rodríguez, 2022).

En concordancia con la historia anterior, el segundo de los aspectos que es importante analizar, está relacionado con el circuito económico de la champeta alrededor de la dinámica derivada de grandes picós como el Rey de Rocha. Este circuito económico se robustece al incluir diversas actividades entre “primarias y operacionales” que tienen que ver directamente con el quehacer del picó (producción audiovisual, distribución de la obra musical, comunicaciones, posicionamiento, marketing y ventas), y “de apoyo”, las cuales se desarrollan alrededor de las actividades principales y que usualmente se subcontratan a través de terceros (mantenimiento de oficinas administrativas, bodegas de almacenamiento, distribución de licores, contratación de artistas y personal operativo para el montaje de eventos, etc...) (Cárdenas y Rodríguez, 2022).

Si bien el establecimiento de empresas legalmente constituidas que generan empleos directos y formales es una realidad que se ha ido consolidando con el transcurrir del tiempo, otro lado de la moneda da cuenta de la importancia de los sistemas económicos alternativos alrededor de la champeta. Por ejemplo, es innegable el uso de redes informales de distribución (la piratería que dicen) como uno de los principales canales de comercialización de la música generada por el picó en el mercado local:

[...] en Cartagena, a través de la infraestructura de la piratería, circulan los discos, volúmenes, compilados y sencillos de la música producida en los picós. Es en el mercado de Bazarro y a través de la infraestructura de la “piratería” que los discos de música africana, antes reducidos a los LP exclusivos que cada picó tenía, pueden ser ahora comercializados. De la misma forma se distribuye la música champeta, forma esta que no genera ningún interés para las empresas fonográficas formales. Además de ser prácticamente la única vía de difusión, la piratería es la única opción de acceso a las fuentes fonográficas para personas sin la capacidad económica para adquirir discos originales, que es la condición de la mayoría del público champetúo. (Sanz Giraldo, 2012, p. 78).

Otra práctica de distribución musical que se presenta desde la informalidad, y que resulta interesante para analizar, es la de grabar el sonido directamente del toque en vivo de picó, con lo

que se generaban copias no autorizadas de la obra musical correspondiente a la presentación, las cuales eran comercializadas por terceros en el ámbito del barrio. La respuesta del picó para evitar la fuga de su producción también fue novedosa: incluir “placas”, “cobas” y demás aditamentos de sonido a los toques en vivo para “ensuciar” lo que más se pudiera el sonido de la canción y con ello, lograr dos cosas: 1) disuadir a quienes captaban la música de forma “irregular”. Y 2) Obtener la exclusividad de las canciones “en limpio” para la venta.

Lo que sucedió entonces fue bastante particular: las copias grabadas en los conciertos llenas de placas y cobas seguían distribuyéndose, con lo que surgieron dos versiones de los “volúmenes” compilatorios disponibles en el mercado: el volumen limpio y la versión con placas, éstas últimas, sorprendentemente con gran nivel de aceptación entre los seguidores de los picós (Suarez, comunicación personal, 30 de enero de 2025).

Si bien estas dinámicas alrededor de la “piratería” han perdido relevancia con la aparición de plataformas digitales como YouTube, redes sociales, y demás aplicativos de streaming que han permitido la socialización masiva y casi que gratuita del contenido musical, las situaciones aquí descritas ponen de manifiesto las formas que ha encontrado la champeta para hacerse un lugar dentro de una industria que, de muchas maneras, es excluyente con las manifestaciones culturales de los sectores marginalizados.

Estas formas de distribución dan cuenta de cómo la creatividad y la recursividad se ponen al servicio de las resistencias ofrecidas por los sectores populares de la ciudad, quienes han ido moldeando un entramado de redes económicas que les permita acceder a la producción musical que desde las mismas comunidades se construye.

Finalmente, el último de los aspectos tiene que ver con el surgimiento de otras empresas, emprendimientos o ideas de negocio alrededor de la champeta. La afirmación anterior se ilustrará a partir de algunos ejemplos.

En primer lugar, tenemos el caso del cartel tipo Runner, que, como se menciona en el apartado anterior, es el soporte material que permite la socialización de la agenda cultural champetúa, tanto en el mercado de Bazurto, como en los barrios populares y otros municipios donde se dan los bailes de picó; y el cual, también se ha constituido como una microempresa familiar.

También existen diversas iniciativas como “Cartagena Gráfica” o “Planeta Champeta”, que siguen los lineamientos de representar de manera gráfica los elementos identitarios de la ciudad, especialmente alrededor de la champeta, siendo ejemplos de cómo surgen otro tipo de actividades económicas alrededor de este género musical.

En ese orden de ideas, se puede entender que el propósito de estos emprendimientos es tomar a la champeta como ese elemento primordial que permite hablar de Cartagena desde sus propias narrativas, al mismo tiempo que da cuenta de la forma en cómo sus habitantes se relacionan con sus acervos culturales³² sacándoles provecho.

Finalmente, otras empresas culturales surgidas del universo de la champeta y que vale la pena mencionar, tienen que ver con la fiesta y la traslocación del performance champetúo en ciertas áreas de la ciudad en las cuales la champeta ha sufrido de veto y prohibición.

Es el caso de “Champeta en pasta” o “Fiesta Champetú”, siendo éstos, eventos que exaltan la música champeta en lugares como el centro histórico o el barrio Getsemaní, permitiéndole al cartagenero popular y barrial, acceder a otras maneras de habitar el espacio de la ciudad mediante el goce del baile y la reivindicación de la cultura champetúa en otros lugares de la ciudad a los que usualmente les es difícil entrar (Gómez-Gómez, 2024).

Este entramado de actividades económicas que se mueven entre la legalidad y la informalidad han generado una oportunidad de subsistencia real entre las comunidades barriales y populares en Cartagena, que, como bien menciona el maestro Charlesking, artista consagrado del género, han convertido a la champeta en una “música de inclusión social”, que le ha dado a mucha gente de las periferias, la oportunidad de “[...] demostrar todo su talento, crecer artísticamente y que esto (la champeta) le sirviera como proyecto de vida...” (Reyes Altamar, comunicación personal, 4 de diciembre de 2024).

³² “Cartagena Gráfica” es una marca de diseño cartagenera creada en 2014 como parte de un proyecto que (se dedica) a mostrar audiovisualmente la identidad de la ciudad” (Gómez-Gómez, 2024: 211), vendiendo todo tipo de *souvenirs* inspirados en la cotidianidad cartagenera. “Planeta Champeta” es una marca de indumentaria y accesorios creada por Juan José, JJ Carbonell, en la que se resalta la estética gráfica del cartel tipo runner a través de frases “[...] conocidas en el argot champetúo” (Gómez-Gómez, 2024, p. 211).

4.2.4 Cartografía de la champeta en Cartagena

“El Rey no tiene rival en ninguno de los barrios de Cartagena. Porque en San Francisco: a todos les pongo mis discos. En La Quinta: tocando todos me imitan. En Olaya: nadie se me pasa de la raya. En la Candela: siempre lleno la verbena...”

- [Placa sobre la canción conocida como “La Niña Dormida”](#)
[Picó Rey de Rocha, volumen 11, 1993.](#)

La música como elemento central presente en la cotidianidad de los barrios populares de Cartagena, existe también como posibilidad de crear espacios de encuentro en donde, tanto los melómanos de variados géneros musicales, como quienes hacen parte del circuito económico y cultural de la champeta, pueden socializar, consumir y compartir las novedades que se ponen en escena de manera recurrente.

A la vez, sucede que discurren otras formas de ser y hacer en medio del ambiente festivo propiciado por las altas ondas sonoras del picó, que, como se ha mencionado anteriormente, funge simultáneamente como máquina productora musical y como lugar de performance de la cultura popular cartagenera:

[...] (este tipo de eventos) tiene un valor casi ritual (aunque inconsciente) para los cartageneros champetúos que todos los fines de semana, sagradamente, se visten con sus mejores ropas y van hasta dónde toque el picó al que siguen, buscando acceder a un lugar de diversión propio. Así (existen algunos) elementos físicos y simbólicos que componen la fiesta que da paso a unas formas particulares de socialización, mediadas por un sonido, un baile y una estética particulares. (Sanz, 2012, pp. 117-118).

Ahora bien, la ubicación tangible del picó con toda su escenografía en un espacio físico que lo soporta, es fundamental a la hora de establecer en qué puntos cardinales de la ciudad sucede la champeta y la fiesta que ésta presupone.

En ese orden de ideas, para poder establecer una cartografía preliminar de la champeta en la ciudad, es fundamental tener en cuenta cómo y dónde se daba la aparición de los picós, y en qué lugares y/o eventos se daban los toques o fiestas de los mismos.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, con el nacimiento de diversos picós en los barrios populares de Cartagena y sus variados musicales (salsa, música jibara y otros géneros musicales como la cumbia y el porro), empieza a configurarse un circuito geográfico musical sobre el territorio de la ciudad.

Por ejemplo, el barrio Nariño, lugar de recepción de una nutrida migración palenquera, es uno de esos lugares importantes para el circuito picotero de la ciudad. Este barrio ubicado en la parte norte de las faldas del cerro de la popa es un referente en el surgimiento y consolidación de máquinas de sonido. Es en Nariño donde nacieron picós como “El isleño” y se consolidaron muchos otros como “El Conde”, “El Sabor Estéreo” o el mismísimo “Rey de Rocha” (Ross Ariza (ROSS), 2021, 20m54s).

Lugares como “La casa de baldosas” a la subida de la Loma de Rosario, “La casa Rosada” a la bajada, o la calle para la subida al Colegio de la Salle, eran espacios donde se reunía multitud de seguidores de estos picós a conocer de primera mano los nuevos éxitos y exclusivos que venían incluidos dentro de la programación musical de los aparatos de sonido.

Artistas de la champeta como el maestro Charlesking son enfáticos en declarar que “si el picó no pegaba en Nariño (difícilmente) se pegaba en otro lado” (Reyes Altamar, comunicación personal, 22 de marzo de 2023), lo cual se puede ilustrar con una interesante lista de discos exclusivos dedicados a la comunidad nariñense por parte de los picós como muestra de agradecimiento por los buenos niveles de aceptación entre sus habitantes.³³

Del lado opuesto a Nariño, también sobre las faldas de la Popa y contiguo a la ciénaga de la Virgen, se encuentra el barrio San Francisco cuyo sector conocido como “Las Lomas” es reconocido entre sus habitantes por ser un lugar recurrente de bailes y toques de picó, destacándose entre ellos los

³³ Canciones como “[La cuca de Nariño](#)” (piconema de la canción *She kills me* del grupo sudafricano The Special Five), “[El Alboroto en Nariño](#)” (piconema de la canción *I Go Manage The One I Get* del grupo Nigeriano Kabaka International Guitar Band), “[El sentimiento de los palenqueros](#)” (piconema de la canción *Transberos* del músico congoleño Sam Mangwana), “[La recocha donde el Pirra](#)” (piconema de la canción *Saile* del músico congoleño Pierre Moutouari), “[La risa del árabe](#)” (piconema de la canción *Walter Odongo* del grupo keniana The Toddy Six Band) fueron canciones traídas como exclusivos por picós como El Conde, El Sabor Estéreo o El Isleño, las cuales tuvieron gran acogida entre el público del barrio Nariño, especialmente entre la comunidad palenquera del sector. Sobre el tema revisar: “Historia Picotera Del Barrio Nariño [#Cartagena](#)” por Ross Ariza, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jE91Ia8L20M&t=869s>

picós salseros, de música africana y de champeta criolla como El Conde (Arellano, comunicación personal, 20 de febrero de 2025).

Hacia los lados de la avenida Pedro Romero, está el barrio La María, emblemático sector de la cultura picotera de la ciudad al ser el lugar donde se estableció el Rey de Rocha tras mudarse desde Arjona hacia Cartagena a principios de los años 80. La calle 48 de este barrio adquirió el nombre de “la calle del Rey” en mención a que la sede de este picó se encuentra ubicada en este lugar. (Suarez Barrios, comunicación personal, 21 de febrero de 2025). Del mismo modo, en este barrio hay escenarios importantes para el baile y la fiesta, como la cancha de softbol, “la sede de los palenqueros” y la discoteca “El wio”, espacios en los que “[...] opera(n) (las) lógicas construidas desde el reconocimiento frente a la champeta y a ser negro(a)” (Jaraba Reyes, 2015, p. 69).

Junto a La María, en el barrio La Esperanza, se encuentra la calle Pablo Emilio Bustamante, rebautizada como “la calle del Gemini”, puesto que en 1995 en ese lugar nació el reconocido picó El Gemini de la mano de Juan Carlos Sossa Julio, más conocido en el medio como “DJ Chamba”, afamado picotero y productor musical champetúo. Bajo la producción de “Dj Chamba” se consolidaron artistas del género como “El Añaíta” o “Mr. Black”, quienes amenizaban fiestas y toques de picó (especialmente con El Gemini) en la calle que colinda con la tienda “La nacional de La Esperanza”, paralela a la avenida principal del barrio, y donde se podían hacer los cerramientos para los bailes (Ross Ariza (ROSS), 2021, 9m36s).

Más al sur oriente, cercano al barrio Nuestra Señora de Chiquinquirá en dirección hacia la avenida Pedro de Heredia, se encuentran la Monumental Plaza de Toros, el Estadio Olímpico Jaime Morón y el Estadio de Sófbol de Chiquinquirá, escenarios deportivos y culturales que han sido la casa de eventos picoteros y musicales masivos, entre los que se destacan los conciertos centrales de cada una de las 15 ediciones del Festival Internacional de Música del Caribe entre 1982 y 1996 para el caso de la plaza de toros; y lanzamientos de volúmenes (o álbumes compilatorios), festivales musicales o duelos picoteros entre grandes máquinas de sonido como el Rey de Rocha o El Imperio, para el caso de ambos estadios.

Finalmente, más hacia el sur oriente, en el barrio Olaya Herrera, uno de los más grandes y populares de la ciudad; cuna de varios artistas de la música champeta como Edwin Antequera- “Mr. Black”, o Jhon Eister Gutiérrez- “El Jhonky”, existen varios lugares importantes para la cultura champetúa de Cartagena.

En Olaya se encuentra la Kz “La Dinámica”, sitio representativo de toda la cultura picotera y de la música champeta en Cartagena. En este lugar se realizaron las 3 versiones del Festival Picotero entre 1988 y 1990 por iniciativa del locutor radial Joaco Puello Puello. Este locutor quien desempeñaba su labor periodística en la emisora Miramar (actualmente Antena 2 de RCN Radio), precedía un programa llamado “Cita con la salsa” en el que invitaba a los picós de la ciudad a compartir, a través de las ondas de radio, los nuevos éxitos musicales de estas máquinas de sonido con los radioescuchas (Arellano, comunicación personal, 20 de febrero de 2025).

La idea del festival era dar a conocer el repertorio musical de los picós emergentes hacia finales de la década del 80 en un concurso en el que se disputaban cuatro categorías: mejor exclusivo, el picó con más popularidad, mejor DJ, y mejor sonido, siendo el premio al mejor exclusivo el más relevante de todos los reconocimientos otorgados durante el desarrollo del evento (Arellano, comunicación personal, 20 de febrero de 2025). En las dos primeras versiones participaron los picós El Rey de Rocha, El Sabor Estéreo, El Parrandero y La Fania Al Star. Para la edición final del concurso, la plantilla de máquinas de sonido estaba compuesta por El Rey de Rocha, El Parrandero, El Sabor Estéreo y El Timbalero de Lo Amador.

El ganador indiscutible del evento en todas sus versiones fue el picó Rey de Rocha, que en dos de los tres festivales, se llevó los premios “[...] a los mejores exclusivos y de mayor popularidad con los discos “la manca”³⁴ en 1988 y “los pavitos”³⁵ en 1989... el Dj era el “Flaco” Iriarte, quien después se separaría del Rey y se convertiría en dueño de El Imperio” (Arellano, comunicación personal, 20 de febrero de 2025).

³⁴ Piconema de una canción de la que hasta el día de hoy se desconoce su nombre real e intérpretes.

³⁵ Piconema de la canción Tekadzovo undzi bebula de la agrupación sudafricana General M.D. Shirinda & Gaza Sisters.

Figura 7. Festival Picotero, año 1989.

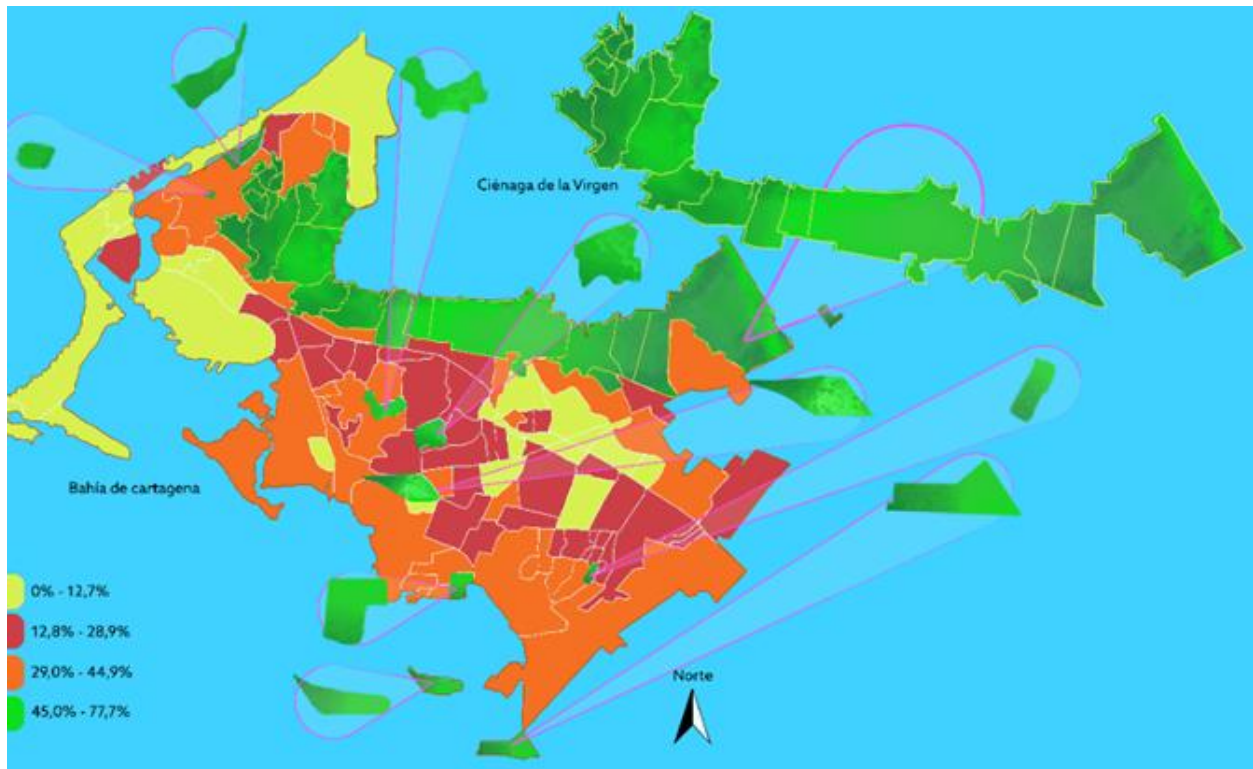


Nota: (izquierda) panfleto publicitario de la segunda versión del Festival Picotero, año 1989. Fuente: Archivo personal Luis Arellano. / (derecha) foto tomada en la competencia de picós, tercera versión del Festival Picotero, año 1990. Fuente: Página web del periódico El Bolivarense.

Es en Olaya donde también está ubicado “Didonky”, importante plaza para la música de la ciudad. En principio se llamaba “Terraza en familia”, sin embargo, “[...] probablemente entre 2007 y 2008 cambio a “The Donkey” que después se deformó a “Didonky” (Arellano, comunicación personal 20 de febrero de 2025). Las plazas son una especie de discoteca bajo techo aunque sin paredes, en donde se convocan los picós para toques, duelos picoteros y lanzamientos de álbumes o volúmenes compilatorios. Para acceder al lugar se hace mediante pago de boletería y dentro se venden cerveza y otros licores que permiten amenizar la fiesta (Sanz, 2012).

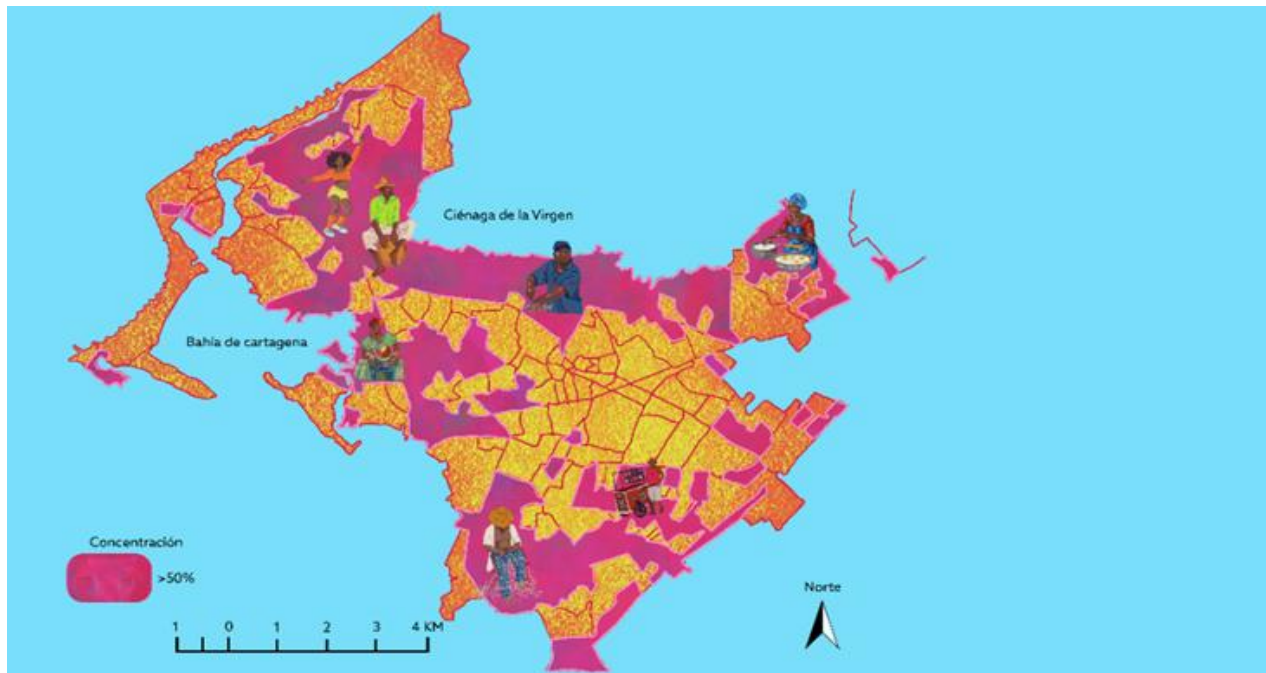
Intentar enumerar o inventariar un listado de sitios importantes para la música champeta es una labor enorme que sigue estando pendiente de hacerse. Para los propósitos de este trabajo, ubicar preliminarmente ciertos lugares emblemáticos de la cultura popular, picotera y champetúa, ofrece una perspectiva de análisis interesante, toda vez que los 6 barrios aquí señalados y en los que se ubican los lugares en que acontece la champeta, así como el performance de la fiesta de picó ; son barrios pertenecientes todos a la Localidad 2 De La Virgen y Turística, localidad con altas concentraciones de población afrodescendiente (Espinosa, Ballestas y Utria, 2017), la cual presenta elevados índices de empobrecimiento, violencia y falta de acceso a la infraestructura social y cultural de la ciudad (Pérez y Salazar, 2008).

Figura 8. Lugares con alta densidad de población afrodescendiente en Cartagena para el año 2005, señalados en tonalidades verdes.



Nota: Fuente: Espinosa, A., Ballestas, J., y Utria, A. (2019). “Segregación residencial de afrodescendientes en Cartagena, Colombia.” *Economía & Región*, 12(1), 95–132. Reelaboración.

Figura 9. Mapa segregado por colores donde se señala la ubicación de los sectores con más o menos acceso a infraestructura social.



Nota: Las zonas sombreadas en naranja y amarillo se corresponden con los estratos socioeconómicos más altos, y las sombreadas con tonos rosa se corresponden con los sectores socioeconómicos más bajos. Fuente: Pérez, G. y Salazar, I. (2008) “La pobreza en Cartagena: un análisis por barrios.” Revista del Banco de la República. 82 (967), reelaboración.

En ese orden de ideas, la champeta y la fiesta de picó suceden como una alternativa de ocio primordialmente en lugares donde no existe una agenda cultural o deportiva ofrecida de manera institucional, con lo que los mecanismos de socialización y disfrute son en gran medida autogestionados:

[...] la localidad 2 De La Virgen y Turística es la que presenta la menor cantidad de lugares de esparcimiento (así como de acceso a la salud, educación y seguridad). Ante estos indicadores, no es de extrañarse que el picó haya logrado tanta centralidad para las personas de las clases populares de Cartagena. La fiesta que se hace alrededor de ellos es uno de los pocos espacios en lo que ser negro o moreno (a la vez que) pobre no implican exclusión. (Sanz, 2012, p. 118).

Figura 10. Ubicación de seis barrios importantes para el circuito cultural de la champeta.



Nota: mapa con la ubicación de seis barrios importantes para el circuito cultural de la champeta identificados en el presente trabajo, los cuales se encuentran en la localidad 2 de la Virgen y turística. Fuente: elaboración propia.

4.3 Champeta urbana: apuntes sobre la actualidad del género champetúo

Hablar de champeta al día de hoy, es hablar de “champeta urbana”. La adición del apellido “urbana” a la denominación champeta adquiere unos matices especiales cuando se hace alusión; no a una espacialidad - porque la champeta siempre se ha dado en el marco de lo urbano en la ciudad (Deavila, comunicación personal, 30 de abril de 2022), sino más bien por las influencias sonoras que toma el género champetúo de otros géneros musicales en tendencia internacional como el reggaetón o el pop latino.

Estos elementos sonoros se han ido añadiendo en épocas recientes a la champeta (desde el año 2012 aproximadamente), con el objetivo de reinventarla en términos musicales y lograr con ello, establecer una especie de fórmula exitosa en términos comerciales, permitiéndole cierto nivel de reconocimiento dentro de la industria musical formal a los hacedores del género.

En algún punto de su evolución musical reciente, la champeta empieza a tomar elementos sonoros, estéticos y visuales de otros géneros musicales que empezaron a estar de moda, no solo en

Cartagena, sino en el país y el resto de Latinoamérica y el mundo (Marín Martínez, comunicación personal, 10 de octubre de 2024), en la búsqueda, no solo de mejores rendimientos económicos, sino de más niveles de aceptación en torno a lo estético y performático (Salcedo, comunicación personal, 26 de julio de 2024).

Desde principios de los años 2000, con la introducción del dancehall jamaicano y del reggaetón de Puerto Rico, una nueva generación de artistas champetúos empezó a surgir, experimentando con nuevos sonidos y formas de producción musical, que se alejaban un poco del quehacer tradicional de la champeta criolla, la cual, no lograba superar la barrera local para introducirse en mercados más grandes.

Miguel Ángel Marín Martínez, más conocido como Mickey Bass, artista, ingeniero de sonido y productor musical de Cartagena lo explica de la siguiente manera:

Cuando inicia toda esta ola de la champeta “urbana” [...] sentí que yo encajaba, que yo podía traer todo eso que hacía con otros géneros musicales de la música caribeña para la champeta. Y fue cuando me interesé mucho más en trabajar en la champeta. Porque, pues, yo soy champetúo, yo escucho champeta desde siempre... y, no sé si coincida con otras opiniones, pero, desde el año 2011, 2012, es que se empieza a hablar como de champeta urbana. Y tiene como ese pionero en Kevin Flórez. Cuando Kevin salta a la champeta, es cuando la misma gente que rodea al mundo del picó, como que empieza a hablar de champeta urbana. Pero le decían “urbana” como por las influencias de otras músicas. O sea, no se referían a que fuera algo de la calle o callejero, sino que veían siempre a Kevin como el pelao que hacía dancehall, que hacía reggaetón, que hacía rap. Entonces, esa música que él hacía era considerada como “urbana”, pero, en el ámbito de la champeta (Marín Martínez, comunicación personal 10 de octubre de 2024).

Artistas como Deverson Ríos, más conocido como “Dj Dever”, o Silvio Andrés Ruiz Pérez más conocido como “Lil Silvio”, lograron consolidar proyectos musicales como el “Passa Passa Sound System” que, si bien era un picó que producía música (como tradicionalmente se hacía la champeta), se valía de nuevas y diversas estrategias y mecanismos para posicionar sus éxitos por fuera del ámbito barrial/popular.

El éxito social y comercial que supuso el Passa Passa, permitió la consolidación de una nueva plantilla de artistas relativamente bien pagados respecto a generaciones anteriores de cantantes champetúos que lograron convertirse en un referente cultural por fuera de la escena barrial de Cartagena.

Entre las estrategias antes mencionadas, se destacan: la promoción de la música a través de eventos diseñados y planificados para la población juvenil de los colegios públicos y privados de la ciudad. Las “rumbas sanas” marcaron un hito importante para la consolidación de la champeta “urbana” como un subgénero musical bastante potente que lograba tener buenos niveles de aceptación al unir con éxito elementos sonoros y estéticos de los géneros musicales de moda (como el reggaetón y el dancehall), con la champeta (Berrío Sierra, 2018).

La popularidad creciente de la champeta urbana se debe, en gran medida a la conjunción de los elementos sonoros antes mencionados, con una estética del flow que ubica sobre el cuerpo de los artistas de la champeta, ciertos ornamentos de un lujo aspiracional con el que personas de otros sectores sociales pueden llegar a sentirse identificadas. Del mismo modo, las líricas de las canciones expresan situaciones más placenteras de la vida, con letras dedicadas al goce, a la fiesta y en muchos casos, al romance; alejándose de los contenidos de denuncia social que ponían de manifiesto la condición racializada de las gentes que por medio de éstas, expresaban su inconformidad frente al sistema social imperante.

Por otro lado, si bien existe cierta polémica respecto al presente y al futuro de la champeta con relación a la etiqueta de música “urbana”, es necesario mencionar que estos ajustes, tanto en lo musical, como en lo visual y en lo performático, se corresponden con la evolución musical de la champeta como género, que, de manera histórica, ha ido tomando diversos elementos de otros géneros musicales, adaptándolos al contexto de la ciudad en cada etapa de su configuración.

No obstante, lo anterior no quiere decir que la introducción de estos ajustes sea “lo natural” que ha debido pasar con el transcurrir del tiempo. La búsqueda de mayores rendimientos económicos a través del posicionamiento social del género hace parte de las estrategias comerciales de la industria discográfica formal, cuya máxima validación se encuentra en la consolidación de mercados más amplios a través de la internacionalización de la música.

Llegados a este punto, es necesario mencionar que en el momento actual en que se encuentra la champeta, existe una especie de ruptura en las narrativas contenidas en la música, si se analiza ésta respecto a momentos anteriores.

Si la terapia y champeta criolla hablaban desde el lugar de la negritud y las experiencias de vida, cotidianidades y el día a día de los palenqueros y de los jóvenes de barrios como La María, Olaya Herrera, Nariño o San Francisco; la champeta “urbana” encarna otros ideales estéticos que se transmiten en lo sonoro a través de narrativas de amor, desamor o de una vida de fiesta y lujo. Estos ideales son de cierto modo aspiracionales, pues no se corresponden con el contexto barrial del que proceden los exponentes champetúos.

Chica y Fajardo (2024) señalan que el panorama social de la Cartagena barrial, popular y periférica está lejos de haber mejorado, y que en este contexto de “[...]dinámicas de la guerra social manifiestan tipos de violencia, como pueden ser: la violencia contra la mujer, contra los niños, niñas y adolescentes; adultos mayores, contra ciertas comunidades como la LGBTI, contra las familias, estudiantes y trabajadores...” (p. 44).

No obstante, en aras de lograr “pegarse”, los artistas actuales del género evitan incluir en las letras de sus canciones alusiones a las condiciones de vida de las gentes ubicadas en los barrios populares, con lo que, según palabras de Mickey Bass, “se perdió la esencia del género...” (Marín Martínez, comunicación personal 10 de octubre de 2024):

Las letras de las canciones de la champeta (urbana), por lo general no se refieren (ya) a estas situaciones, tampoco se ofrece una postura crítica, de reflexión, y mucho menos, de resistencia. Casi siempre los artistas y productores ofrecen mensajes que se postulan como la banda sonora del perreo. [...] Perreo implica abandono de cualquier compromiso amoroso y (refiere una) disposición permanente al sexo; implica también una actitud inmediateista y promotora del consumo. (Chica y Fajardo, 2024, p. 44)

Aun cuando esta situación refleja una especie de quiebre con las resistencias que históricamente han dado cuenta de la capacidad de agencia que tienen las negritudes ubicadas en las periferias de la ciudad; volviéndose un producto de consumo masivo, la champeta está en un momento importante en el que se debate que debe hacerse para su conservación y apreciación en el tiempo, en un contexto mediado por la digitalización, la relevancia de las redes sociales, la importancia de

las colaboraciones artísticas con cantantes e intérpretes de otros géneros, y la validación de los productos musicales a través de su consumo en las plataformas digitales y de streaming.

4.4 Observaciones críticas al tratamiento académico de la champeta.

“Puede afirmarse en forma categórica que ningún otro pueblo en la historia de la humanidad ha estado sometido a violencias tan expoliadoras, en forma masiva, generacional, y por tantos siglos, y que haya respondido con mayor creatividad a la opresión (como el pueblo negro) ...”

- Manuel Zapata Olivella.

En el recorrido de lecturas, artículos, libros, capítulos de libros y/o apartes de tesis que se han consultado para el desarrollo del presente trabajo, se han podido apreciar, principalmente; asuntos de raza/clase que se mencionan o son tratados desde una mirada exterior que encierra cierto nivel de exotización y fetichización de la negritud contenida en la música champeta, los cuerpos que la consumen y los espacios donde ésta se comparte, socializa y performa.

La mayoría de los autores revisados son personas ajenas al contexto socioespacial y hasta racial de la champeta, trasladando a sus investigaciones numerosos sesgos que acentúan la marginalización que sufre la misma por parte de las élites blancas de la ciudad, lo cual termina estando lejos de reivindicar a este género musical de manera positiva.

El reforzamiento de estereotipos y generalizaciones esencialistas de la música negra es algo que, desde 1950 se ha venido evidenciando en teóricos y académicos como el cubano Fernando Ortiz, quien consideraba que todavía está por hacerse una positiva exploración que desvele el estado actual de nuestras músicas negras (en este caso, de la champeta) a través de un compromiso permanente de su estudio con verdadero propósito científico en tanto son éstas “[...] manifestaciones de vida todavía presentes [...] reveladoras del pasado.” (p. 108), situación que se mantiene en el tiempo, sobre todo en músicas tan contemporáneas como la champeta.

En ese sentido, la champeta es analizada en la mayoría de los casos como una respuesta por parte de las clases populares al orden social imperante, reacción solamente posible como resultado de la(s) acción(es) que ejecuta(n) las autoridades sociopolíticas en contra de las comunidades barriales y negras de Cartagena, otorgándole a éstas últimas un sentido de periferia dispersa y desordenada; vaciándola de su capacidad creativa, de los usos y significados alrededor de la

construcción del género musical como hecho social, la cual, dicho sea de paso, se hace de manera colectiva.

La mayoría de estos análisis están atravesados por definiciones de una otredad que, como bien mencionaba Toni Morrison, pertenecen a los definidores, casi nunca a los definidos. Así las cosas, se estudia a la champeta desde la orilla opuesta, asignándole las características propias de una otredad que va en contraposición con los valores aceptados como socialmente apropiados:

La champeta, cuando se inscribe en las relaciones sociales de Cartagena, reproduce y exagera la marginalización y la exclusión de lo ‘negro’, características de la ciudad. La champeta nos muestra el proceso de designación racial de una cultura popular. Seguramente porque rompe con una serie de normas (sociales, artísticas, sonoras) implícitas en Cartagena [...] al celebrar el cuerpo, la sexualidad, el desorden, la champeta invertiría así los valores, colocándose del lado salvaje contra el civilizado, de lo natural contra lo cultural; del ‘negro’ contra ‘el blanco’. (Cunin, 2006, p.7).

Esta dicotomía nosotros vs los otros en relación con la música champeta, esencializa y reduce las posibilidades de análisis de todos los potenciales matices que encierra el género como hecho social y musical dentro y fuera de su área de influencia. Del mismo modo, ubica la discusión sobre la diferencia en el plano de unas definiciones parcelarias que son en sí mismas problemáticas y restrictivas.

Así las cosas, se generan unas categorías sociales que se sirven de los estereotipos y los estigmas para perpetuar unas narrativas nacidas de una lectura hegemónica de la realidad social, sin tener en cuenta sus múltiples y complejas aristas. Elsie Rockwell lo explica de la siguiente manera:

Las categorías sociales, una vez construidas, hacen visibles ciertas diferencias, mientras que otras permanecen invisibles, [...] Las colectividades –desde las pandillas a las clases sociales y los grupos étnicos– no son hechos dados de la sociedad; sus identidades no son rasgos culturales esenciales, antes bien son productos de la construcción social. [...] Las colectividades se hacen visibles, o permanecen invisibilizadas, por muchos tipos de discursos públicos y prácticas cotidianas. Sin embargo, las categorías que se hace visibles a través de la política y el discurso a menudo enmascaran identidades alternativas y ocultan diferencias internas... (Rockwell, 2018. p. 189).

Es menester mencionar que esta situación está atravesada a su vez, por las dinámicas de lo colonial en una ciudad con una larga tradición colonialista anclada en el tiempo. La colonialidad como aparato ideológico de dominación, nos ha robado la oportunidad histórica de pensarnos a nosotros mismos por fuera de las diferenciaciones, definiciones y narrativas que nos asignaron los colonizadores en beneficio de su sistema y que nosotros hemos aceptado ingenuamente o por ignorancia o, simplemente, por resignación, (García, 2022), conformándonos

[...] en la mayoría de los casos, con la mirada del colonizador y neocolonizador desde cualquier tribuna: la academia, la iglesia, la intelectualidad inorgánica, el Estado, la política y otros espacios que legitiman sus construcciones discursivas de la dominación estructurada sobre la base del racismo y la discriminación racial. (p. 21).

Al establecerse esta especie de discurso hegemónico, la champeta queda ubicada en un lugar de inferioridad frente a las élites y sus ideales de lo aceptable (acepciones mediadas por la blanquitud), a la vez que no se tiene en consideración cómo se reproducen otros imaginarios y rangos jerárquicos aun dentro de las comunidades barriales donde se produce, consume y comparte esta música. Como bien menciona Ángel Quintero (2020): “Uno de los ‘barrotes de la cárcel de larga duración del eurocentrismo’ fue su autodefinición como lo civilizado frente a la otredad de la barbarie.” (p. 491) quedando recluida la champeta en esta prisión de estigma, prohibición y veto, lo cual ha tenido sus impactos en la forma en cómo se ha estudiado este género musical.

En este orden de ideas, si bien la champeta reivindica primordialmente asuntos de raza; al ser un género musical mayoritariamente interpretado, producido y promovido por hombres, en sus letras se evidencian, por ejemplo; diversas violencias esencialmente sexistas y misóginas, las cuales, si bien no son mutuamente excluyentes, adquieren distintas connotaciones y efectos sobre la vida de hombres y mujeres de manera diferenciada, aun cuando éstos comparten experiencias vitales similares al pertenecer a la misma clase social y ser de la misma raza.

Así mismo, es notable que en las letras de la música champeta existe una especie de control social sobre el comportamiento sexoafectivo de hombres y mujeres, describiendo cuáles son las características deseables e indeseables en ambos, y estableciendo una serie de justificantes que podrían explicar asuntos de violencia basada en género como el maltrato intrafamiliar, la violencia vicaria, el feminicidio, etc.

Los aspectos aquí mencionados, parecen obviarse cuando se habla de champeta como una música negra (Cunin, 2006), de manera monolítica, sin analizar, por ejemplo; la variable del género y cómo se entrecruza con la raza en la vida de las llamadas mujeres “champetúas”: mujeres que son consideradas de manera despectiva como “mujeres de la calle” (Streicker, 1993). Todas estas son cuestiones que atraviesan a la autora al ser ella misma una mujer negra que creció escuchando champeta en un ambiente popular.

Ahora bien, tenemos el asunto de la identidad champetúa que se circunscribe a los asuntos de raza/clase en el contexto de la costa Caribe colombiana. Por lo general, para abordar este elemento, se acude al sincretismo y el mestizaje cultural como herramienta de preservación de los acervos culturales de la población negra, que tuvo que reinventarse en medio de la dinámica de aculturación y vaciamiento a que fuera sometida la población negra y sus descendientes en suelo americano. Ligia Aldana lo resume así:

En la costa norte de Colombia, en particular, la champeta ha conformado un poderoso movimiento cultural- político que permite a los afrodescendientes de la región afirmar una identidad cultural en sus propios términos [...] Su trasfondo como una expresión sincrética musical del Atlántico negro que combina el Lumbalú (ritmos funerarios de El Palenque de San Basilio), con el soukus africano y otros acuerdos pan-caribeños. (Aldana, 2013, p. 391).

En gran parte de los textos estudiados, este asunto de lo caribeño en Colombia con relación a la champeta tiene un tratamiento estrecho y generalizante, que no toma en cuenta las influencias de cada contexto socioespacial en la configuración de distintas formas de hacer/ cantar/compartir y concebir la champeta.

La música adquiere distintas connotaciones y hasta formas estéticas en distintos lugares. Así las cosas, la manera en que se disponen los instrumentos musicales, la modulación que se le da a la voz, las líricas de las canciones, las estructuras rítmicas, el baile, así como las estéticas y los discursos asociados a la champeta varían de un lugar a otro. No es lo mismo la champeta producida en Barranquilla que la que se hace en Cartagena o San Basilio de Palenque y/o que es interpretada por cantantes palenqueros (Martínez Miranda, 2011).

Es lo que Ángel Quintero (1999) menciona al hablar de lo sorprendente e indeterminado en las músicas afrocaribeñas: moviéndose libre y espontáneamente, la champeta toma elementos de distintos ritmos y sonos con la finalidad de producir un sentimiento o mensaje determinado en relación al contexto en que se genera.

No obstante, cuando se habla de champeta en los textos, se asume que la única variable en consideración es la raza (equiparable muchas veces con la clase), sin tener en consideración cómo el devenir histórico en las zonas de producción cultural de la champeta se conecta con el presente del género musical y sus distintos significados y usos.

Por otro lado, es menester mencionar que el tratamiento de la sexualidad, la reivindicación de la vida en el goce aún en la “pobreza”, así como los relatos en clave de denuncia social que se manifiestan en las líricas del género champetúo, son, en su mayoría, ignorados en beneficio de un análisis que no toma en cuenta la capacidad de las comunidades barriales y populares de autogestionar sus propios sistemas de referencia que, a su vez, son el resultado de ciertas continuidades históricas que se conectan unas con otras en el contexto específico de Cartagena.

Esto lo que quiere decir es que la champeta no es un hecho fortuito de la ciudad, ni surge de manera espontánea en algún punto en el tiempo, sino que está anclada a la construcción histórica de una tradición de lucha y resistencias que se articula con diversos antecedentes de la vida social de Cartagena a través de la diáspora africana introducida forzosamente en la ciudad mediante su dinámica portuaria desde etapas muy tempranas de su desarrollo.

Teniendo en cuenta lo anterior, el sentido que quisiéramos otorgarle a la palabra resistencia(s) en este trabajo tiene que ver, no tanto con la respuesta a un estímulo negativo o a través de la relación causa-efecto de unas circunstancias específicas situadas en una temporalidad fragmentada, sino más bien como la reivindicación de la humanidad contenida en el cuerpo negro que rebusca en los caminos de su(s) memoria(s), un lugar de identificación, la “familiarización consciente” que hace parte del “[...] interior de su ser. Algo que ya les pertenecía; parte del África milenaria que estaba en ellos y en sus imaginarios colectivos.” (Muñoz, 2008, citado en Martínez Miranda, 2011, p. 166).

El maestro Manuel Zapata Olivella lo expresa bellamente cuando menciona que:

Hoy sabemos que un ser humano, aun colocado en la más extrema incomunicación, extrañado de su medio natural, expoliado de su cultura, mientras subsista físicamente, constituye una célula capaz de recrear y enriquecer sus ideas, hacerse a nuevos medios expresivos, formas y herramientas adecuadas para generar por sí sola, o en asocio de otras, los valores tradicionales de su cultura de origen (Zapata Olivella, 2010, p.298).

En ese orden de ideas, todo lo relacionado con la negritud en Cartagena desde la colonia hasta nuestros días (incluida la champeta, por supuesto), es resistencia(s): el plano de la vida en servidumbre o libertad, los procesos de escape y las rutas de liberación, la solidaridad y la supervivencia, los dispositivos de producción social de sentido, el sincretismo cultural y la recontextualización de los saberes y/o acervos culturales ancestrales; la vestimenta y el alimento, los espacios de socialización y las cosmovisiones sobre la vida y la cotidianidad; el repicar del tambor, el clamor del baile y la celebración de la nueva vida; el aleteo champetúo y tomarse las frías con los amigos. Y por supuesto, el canto a la muerte aun en todas sus formas, como presagio ineludible de la existencia de un más allá al que todos trascendemos.

Todos estos asuntos atraviesan directamente al cuerpo negro y lo dotan de capacidad humana, creativa, no solo reaccionaria. No son solamente las resistencias a un orden social imperante que es excluyente de múltiples maneras. Es la necesidad de reafirmarse vivo en el espacio y el tiempo, a través del cuerpo mismo como instrumento que posibilita la creación propia, sin negar con esto que las desigualdades y la pobreza generadas en el marco del sistema, tengan sus efectos negativos en la vida de las personas racializadas que habitan la ciudad.

En la mayoría de la documentación revisada, esto de la(s) resistencia(s) se entiende mayormente desde el racismo y las violencias sistémicas derivadas de una dinámica social que solo puede ser entendida a través de una jerarquía socio-racial, que si bien está construida de manera histórica, y está estructurada de manera descendente, gestionada desde la blanquitud hacia lo no blanco; desestima en el proceso, la capacidad de agencia (Dube, 2001) de las personas negras que, en sus contextos, aun atravesados por la marginalidad, se las ingenian para sacar la vida delante de maneras creativas, apelando a la mutua cooperación, así como a la construcción colectiva de una red de solidaridad repleta de sentidos y significados, en contraste con las actitudes ultra-individualistas que el capitalismo, esgrimido por las élites, propone.

La champeta es vida, *puro vacile efectivo*; que trasciende las limitaciones del tiempo y el espacio y que encuentra en las altas ondas sonoras del picó y en el aparente ruido de las placas sobre la música, un vehículo que moviliza la existencia de esa otra ciudad que no ha parado de encontrar las maneras de sostenerse y contarse a sí misma tanto para deleite propio, como para incomodidad de quienes no la comprenden.

5 Liderazgo comunitario de los músicos y cantantes en los barrios populares: experiencias, realidades, cotidianidades y luchas. “... ¡Y es que la vaina está delgadita!”

5.1 Biografías y canciones: otras dimensiones de la historia de la champeta.

El objetivo del presente capítulo se centra en analizar cómo influye la realidad social en la que se encuentra insertada la champeta, en los elementos de los cuales se surten las líricas del género a través de la experiencia de vida de un puñado de artistas y cantantes champetúos. Este grupo de creadores encontraron en su arte la forma de combinar “[...]herencias históricas con problemáticas contemporáneas y añoranzas del futuro” (Quintero, 1992, p. 87), añadiendo a sus narrativas los elementos de una constante denuncia social que pretendía reivindicar el derecho a una vida en dignidad y en el goce.

Al hacer uso del recurso de la biografía como ejercicio historiográfico, es posible dilucidar los elementos que dan cuenta no solo de la experiencia individual de cada persona, sino también de la realidad social y material en la que transcurre su vida. En tanto que los seres humanos existen o existieron en un momento específico del tiempo, resulta pertinente el análisis de sus experiencias vitales en el marco del contexto en que se encuentran. Como menciona Pasolini (2022), se trata de *historizar el contexto* en cuanto las variables que tomamos en cuenta para el estudio del pasado de ciertos personajes “[...] se encuentran más allá de lo exclusivamente individual del biografiado, necesitan ser pensados también en su evolución y en sus contradicciones.” (pp. 96-97).

Ahora bien, la biografía, al ser también un ejercicio de memoria, permite el hecho de recrear otras épocas, dejando entrever entre sus fragmentos rescatados, “[...] un modo privilegiado de acceder al pasado que se rememora” (Douzou, 2010, pp.172-173), teniendo en sus personajes a importantes y activos agentes de la historia, quienes desarrollan sus vidas en medio del “carácter intersticial de los sistemas normativos” en los que se encuentran, permitiéndonos elaborar una imagen del pasado y de la sociedad en la que existieron . (Pasolini, 2022, p. 96).

Teniendo en cuenta los propósitos del presente trabajo, en la búsqueda de una historia contada desde la champeta en el marco de sus procesos en el periodo analizado (1985-2012), se produce también una reivindicación de los elementos que dan cuenta de los aspectos asociados a la subalternidad, lo periférico, y lo popular, los cuales se traslucen en la vida de los exponentes del

género. Así, la biografía se convierte en esa herramienta que nos permite profundizar en otras dimensiones de las realidades materiales de los artistas, siendo que además, su voz se sitúa como ese puente en donde se conectan los aspectos individuales de su existencia, con las experiencias colectivas de las gentes en los barrios.

También sucede que, través de la champeta, se reivindica la oralidad y la tradición, las cuales, a través de la sonoridad de la música que se materializa en las letras de las canciones, va consolidando diálogos con aquellos elementos de las realidades materiales concretas y de los procesos sociales en que se inserta este género musical, en los que se pueden apreciar los rastros de una recurrente denuncia social contenidas en narrativas de la cotidianidad que acontece en las comunidades barriales y afrodescendientes de Cartagena. Tal como explica Glissant (2005):

Cuando lo oral se confronta finalmente con lo escrito, las secretas miserias acumuladas hablan de pronto; el individuo sale del círculo estrecho. Más allá de cualquier irrisión vivida, alcanza un sentido colectivo, una poética del universo, donde cada voz cuenta, cada vivencia *explica*.” (p. 14)

Así las cosas, en las líricas de las canciones, cuyas fuentes de inspiración se hallan principalmente en las calles del barrio popular y en las experiencias vitales de sus gentes, se aprecia en muchos casos, el reflejo de las luchas llevadas a cabo por las comunidades barriales en donde se desarrollan; teniendo en los cantantes del género, un ejemplo de cómo la creatividad y la capacidad de agencia de los habitantes de los barrios populares se impone como una realidad que reivindica las resistencias que desde siempre, han llevado a cabo.

A la luz de estos planteamientos, nos permitimos introducir la vida y obra de 10 artistas del género champetúo, analizando a través de sus experiencias personales, cómo es que situaciones derivadas del racismo, la exclusión, el empobrecimiento y la desigualdad que se presentan en la ciudad, se traslucen en su producción artística, siendo la champeta el vehículo que amplifica las voces de todas aquellas personas que sobreviven y padecen aquella otra Cartagena de la que muy pocos se atreven a hablar.

La escogencia de estos artistas se dio bajo ciertos parámetros que se mencionarán a continuación.

El primer grupo, popularmente conocido como “la tripleta palenquera” se compone de tres cantantes originarios de San Basilio de Palenque: Carlos Reyes Altamar- “Charlesking”, Luis Alfredo Torres- “Louis Towers”, y Viviano Torres quien creó el grupo Anneswing.

Este trío de cantantes hace parte de una primera generación de artistas de la champeta que surge tras las adaptaciones de la “música africana” que dan lugar a la primera fase de producción local de “champeta criolla”. Son hombres negros, cuya tradición de rebeldía y cimarronaje, se ve plasmada en su obra musical a través de narrativas que dan cuenta sobre cómo operan las dinámicas de una doble periferia (la de los barrios populares y la de Palenque) en los cuerpos de personas que, como ellos, habitan y sobreviven la ciudad. Además, tienen en común el hecho de que, por ser palenqueros, se ubican como pioneros de la champeta (lo cual se explicó con más detalle en el apartado 3.3. Los pioneros de la champeta: África en la memoria de los Palenqueros, del capítulo 3).

Finalmente, es menester mencionar que estos tres cantantes, tienen en común el haber tenido en el maestro Justo Valdez y su agrupación Son Palenque, una escuela de aprendizaje de la cual tomaron los elementos de la tradición musical palenquera, en un momento en que esta agrupación incursionó en agregar ciertas innovaciones en la música tradicional de su pueblo. Esta circunstancia posteriormente se vería reflejada en la producción musical de estos artistas.

El segundo grupo de artistas, que hemos dado en denominar como “La trinidad de la champeta”, se compone de otros tres cantantes: Jhon Eister Gutiérrez Cassiani- “El Jhonky”, Jhon Jairo Sayas- “El Sayayín” y Sergio Liñán Mesa- “El Añaíta”.

Estos tres artistas tienen en común el hecho de pertenecer a una segunda generación de cantantes de la champeta criolla. Son muchachos que nacieron y se criaron en los barrios populares de Cartagena, creciendo en un contexto caracterizado por el rápido auge del género musical, abonado en gran parte por la producción local de champeta llevada a cabo por cantantes palenqueros en asocio con los productores y picoteros de la ciudad.

Esta camada de artistas fueron pioneros en el reconocimiento del género más allá del contexto local de la música champeta, que alcanzó un punto cúspide en el año 2001 con el lanzamiento del álbum “La champeta se tomó a Colombia” por Sony Music, así como la internacionalización del género al ser éstos, de los primeros artistas de la escena local en presentarse en otros países.

Otras circunstancias interesantes que se presentan en común entre estos tres artistas tienen que ver con que, a pesar de lo anterior, estos cantantes nunca lograron salir de la pobreza³⁶, muriendo jóvenes en el momento cúlpe de su carrera, siendo dos de ellos, asesinados como producto de la violencia en que se encuentran inmersas las comunidades vulnerables, no solo de Cartagena, sino del país (“El Sayayín” fue asesinado en la ciudad de Sincelejo, donde residía al momento de su muerte)³⁷. La vida en pobreza, la delincuencia, la violencia y la muerte prematura de los jóvenes de los barrios se convierte en los elementos centrales que alimentan las narrativas de este trío de cantantes champetúos.

La siguiente biografía se presenta en solitario y corresponde a la experiencia de vida de Edwin Antequera- “Mr. Black”. Este artista, si bien surgió en la escena de la champeta casi que simultáneamente con “El Saya”, “El Jhonky” o “El Afinaíto” (este último con quien sostuvo una gran amistad), ha sido hasta ahora, el único artista que habiendo aparecido en el periodo de consolidación de la champeta criolla, ha podido desarrollar una carrera exitosa en términos económicos y hasta sociales. Del mismo modo, “Mr. Black” es el único artista de la champeta criolla que también ha cosechado múltiples reconocimientos en el momento actual del género conocido como “champeta urbana”.

El siguiente grupo de biografías incluye la vida y obra de dos mujeres cantantes de champeta, lo cual es sobresaliente, teniendo en cuenta que éste es un género predominantemente masculino. “Las reinas de la champeta” Betilsa Barrios y Lilibeth Cervantes son testimonio de cómo las

³⁶ Según la información consultada en los Informes de Calidad de Vida Cartagena Cómo Vamos, entre 2002 y 2012, la pobreza extrema en Cartagena se ubicó entre el 10% y el 5% aproximadamente, presentándose altos niveles de pobreza por niveles de necesidades básicas insatisfechas. Del mismo modo, durante este periodo, los índices de pobreza económica general en la ciudad se situaron entre el 40% y el 30%, presentándose una ligera tendencia a la baja a finales del primer decenio del siglo XXI. Estas estadísticas reflejan el hecho de que la pobreza es un fenómeno estructural, combinando bajos ingresos con una o más necesidades básicas insatisfechas de manera simultánea. Este hecho se ve reflejado en la dificultad que representa para los cartageneros barriales y populares mejorar sus condiciones de vida, aun cuando logran consolidar una carrera profesional o artística.

³⁷ Es un dato recurrente que las cifras de violencia (analizadas a través de los porcentajes de homicidios y muertes violentas) durante el primer decenio de los años 2000 en Cartagena muestran una tendencia al alza de manera sostenida, presentándose que, en su mayoría, estos delitos eran cometidos en las unidades comuneras de gobierno pertenecientes a la Localidad 2 De la Virgen y Turística. Barrios como Olaya Herrera, Fredonia, Nuevo Paraíso, Villa Estrella y El Pozón, La María, La Quinta, El Obrero, La Esperanza, Alcibia, Boston, La Candelaria y El Camino del Medio figuran como los principales focos identificados de violencia e inseguridad, percepción ciudadana que se ve respaldada por fenómenos sociales como la aglutinación de pandillas en estos sectores, en los que las muertes violentas se presentaron en su mayoría por arma de fuego (más del 80% de los casos), con víctimas (y también victimarios) jóvenes entre los 15 y los 39 años.

mujeres han incursionado de manera histórica en la construcción y consolidación del género, aun cuando sus historias no son tan conocidas como las de sus pares masculinos.

Si bien no son las únicas mujeres cantando champeta en la ciudad, su escogencia para este trabajo se dio por dos razones. En principio, tenemos en la experiencia de Betilsa Barrios una prueba contundente de que las mujeres se han atrevido a hacer champeta desde etapas muy tempranas de este género musical. Conocida como “La primera dama de la champeta”, Betilsa ha figurado en diversos proyectos musicales desde 1985, mismo año en que, según múltiples análisis, se consolida la producción local de música champeta. Ambos, son casos dignos de analizar, teniendo en cuenta que, como se mencionó anteriormente, al ser un género musical predominantemente masculino, en muchas de las canciones se traslucen asuntos de machismo, sexismo y hasta misoginia, por lo que el trabajo de estas dos mujeres es fundamental. Y en segundo lugar, porque Lilibeth es la artista femenina de champeta más reconocida de todos los tiempos, habiendo cultivado una carrera musical que la llevó a recorrer numerosos escenarios, tanto dentro como fuera del país.

La última biografía, que también se presenta en solitario, es la de Kevin Flórez- “El rey de la champeta urbana”. Kevin hace parte de esa nueva generación de artistas champetúos que han logrado cierto nivel de reconocimiento internacional del género al introducir elementos sonoros y estéticos de otras músicas (como el rap, el reggaetón o el pop) en la champeta, con lo que ha logrado consolidar una carrera exitosa a una corta edad.

Aunque nació en un barrio popular, y en la primeras etapas de su producción artística no hacía champeta sino rap y dancehall, su éxito también se debe a que, indistintamente de las innovaciones sonoras que ha incluido en su música correspondientes al momento actual de la champeta; su obra se ha materializado a través de la cultura picotera, elemento que tiene en común con casi todos los artistas aquí relacionados.

Teniendo en cuenta lo hasta aquí expuesto, nos adentraremos, ahora sí, en el análisis de la vida de estos 10 artistas.

5.2 La tripleta palenquera: Charles King, Louis Towers & Viviano Torres

5.2.1 Charles King: “*El palenquero fino se pregunta...*”

Nacido el 3 de diciembre de 1966 como Carlos Reyes Altamar, el maestro Charlesking es hijo de padres colombianos en situación de migrantes en el vecino país de Venezuela. Poco tiempo después

de haber llegado al mundo, sus padres se separaron y es entonces cuando su madre se regresa a Colombia y lo deja al cuidado de su abuela paterna quien vivía en San Basilio de Palenque.

En Palenque, recuerda el maestro, creció en medio de cantos de Lumbalú, el sonido de los tambores y las voces de grupos palenqueros como Las Alegres Ambulancias, Sexteto Tabalá y de las cantadoras de bullerengue y de son palenquero.

En ese Palenque de los años 70, en donde no había energía eléctrica, los juegos de los niños, en general, giraban alrededor del canto: “Yo crecí en un mundo de hacer música, en el que todas las cosas de la vida diaria tenían que ver con música: tanto el nacimiento como la despedida de las personas en Palenque tienen que ver con música...”, y la música se quedó para siempre en su memoria, sin saber que su vida tomaría ese giro especial hacia el arte.

Aun siendo un niño de 13 años, empezó a movilizarse entre Palenque y Cartagena, ayudando a su abuela con la venta de frutas para subsistir. Ambos caminaban las polvorientas calles de los barrios populares de Cartagena hasta el emblemático mercado de Bazurto donde surtían la palangana que llevaba la mujer en la cabeza.

Luego el recorrido los llevaba al barrio Manga que era donde se vendían estos alimentos. Así que, desde muy pequeño, el niño Carlos empezó a relacionarse con la calle, prestando atención a las cosas que sucedían a su alrededor, lo cual se convertiría más tarde en insumo primordial para sus líricas.

Mientras tanto, apenas a la edad de 13 años, fue que pudo asistir por primera vez a una escuela formal. Al hablar de esa etapa de su vida, el maestro relata:

Mi abuela era maravillosa, pero, como que no sabía que la escuela era gratis. El caso es que conocí la primera escuela siendo ya un niño grande, de 13 años, y de alguna manera, pude terminarla en la noche, porque debido a mi situación, pues no pude estudiar dentro de Palenque ni nada de eso, sino (que pude) aquí, cuando llegué a Cartagena. Para esas épocas, existía un colegio que se llamaba Simón Bolívar, en horario nocturno, y en las mañanas se conocía como Nuestra Señora del Carmen. Eso era como una labor social que hacían los profesores de alguna manera para ayudar a que hubiera transformación en el analfabetismo que había en la ciudad de Cartagena y darle oportunidad a los niños que no estudiaban en la mañana porque no tenían las oportunidades o porque tenían que trabajar,

y yo fui parte de ese proceso (Reyes Altamar, comunicación personal, 4 de diciembre de 2024).

Una vez hubo terminado sus estudios, se dedicó a “rebuscarse la vida” trabajando de manera informal como vendedor de cervezas, gafas y camisetas en las playas de Cartagena. Los días en que no estaba en la playa vendiendo sus variadas mercancías, se dirigía hacia el mercado de Bazurto a trabajar descargando bultos de los camiones que llegaban a dicha central de abastos.

Hasta este punto en la historia del maestro Charlesking se evidencia cómo operan los mecanismos de exclusión en las personas racializadas que se ubican en las periferias de la ciudad. Su tardía incorporación a la escuela, así como el hecho de desempeñarse en labores informales para la obtención de ingresos son ambos panoramas que hablan de la desigualdad social imperante en Cartagena a finales de los años 70 y principios de los 80.

El maestro continúa con su relato. Explica que si bien las condiciones que había hacían la vida era muy difícil, se presentó un atisbo de esperanza en el boxeo, siendo que ese deporte había convertido a uno de sus coterráneos en estrella de fama mundial. Cuando Antonio Cervantes, “Kid Pambelé”, ganó el título mundial de boxeo el 28 de octubre de 1972, se convirtió en inspiración para tantos jóvenes palenqueros que quisieron seguir sus pasos. El joven Carlos no fue la excepción.

No obstante, hacia finales de los 70, para el maestro, quien ya se había incorporado como bailarín y corista en la agrupación Son Palenque, era complicado llegar a las prácticas del deporte; mientras intentaba compaginar ambas cosas con su trabajo de vendedor ambulante que era lo que le generaba una entrada económica más o menos estable.

Después de un par de peleas fallidas, el maestro concluyó que el boxeo no era lo suyo y es cuando empezó a considerar seriamente dedicarse de manera exclusiva a la música. Tras retirarse de la agrupación Son Palenque como pupilo del maestro Justo Valdez, junto con Viviano Torres (otro de los integrantes de Son Palenque y paisano del maestro Charlesking), se armaron “rancho aparte” y, en 1986 crearon “Anneswing”: una especie de “disidencia” artística en la que un grupo de jóvenes músicos palenqueros se dedicaron a incursionar en la producción local de música inspirada en la “champeta africana” que estaba muy de moda en ese entonces.

El proceso del maestro Charlesking en Anneswing duró algún tiempo hasta que, en 1994, se formó otro grupo llamado “Cazta”, el cual se fue a grabar en la ciudad de Medellín por espacio de un año. Cazta regresa de Medellín a Cartagena en 1995 y se dedica de manera casi exclusiva a hacer toques y presentaciones privadas en un club nocturno llamado “Flamingo playa ball” hasta que el dueño del establecimiento falleció poco tiempo después.

Sin tener un lugar estable en donde presentarse, el grupo finalmente se disolvió y el maestro Charles empieza su carrera en solitario de la mano de Santander Ríos, más conocido como “El nene” quien precedía el picó “El sabor estéreo” en 1996. Su primer sencillo producido bajo la firma de un picó llamado “La piraña” fue un éxito que lo puso en la mira de otros productores picoteros de la ciudad.

Fue entonces cuando José Quessep, importante productor de la escena musical champetúa, se interesa en su trabajo y graban “La cantimplora”. La canción se vuelve muy popular y es entonces cuando la carrera del maestro Charlesking se consolida en el mundo picotero, siendo uno de los pioneros más importantes del género champetúo, desempeñándose además como compositor y arreglista de sus propias creaciones artísticas.

Para este artista de la champeta, la calle y las experiencias de vida de las personas en ella, son fuente principal de inspiración para su trabajo. En su obra se pueden apreciar esos intentos incansables por retratar la realidad social de las personas en los barrios populares y marginados de la ciudad; a tal punto que se denomina a sí mismo como “El cronista de la champeta”.

Estos insumos que el maestro Charlesking toma de la realidad y de la vida de gentes como él, sumados a un fuerte sentido de su identidad cultural e histórica como palenquero, se han traducido en todo un acervo musical que ha utilizado como un vehículo de expresión de la inconformidad que una vida de empobrecimiento, desigualdad y violencia genera en las gentes de los barrios populares y de las comunidades vulnerables.

Así por ejemplo, en canciones como “El bicarbonato”, o “El abogado corrupto”, se esbozan elementos de denuncia social relacionados con los efectos que tiene el racismo en la cotidianidad de las gentes del barrio popular.

Por ejemplo, al escuchar detenidamente “El Bicarbonato”, se puede entrever un caso de brutalidad policial que se desprende del perfilamiento racial del que son víctimas los jóvenes racializados de

la ciudad, quienes siempre han estado bajo sospecha en el espacio público por parte de las autoridades.

En la introducción de la canción, la cual se presenta a manera de simulación de un diálogo, se presentan las pistas de cómo se desarrollan las escenas del caso de brutalidad policial que sucede después:

- ¡Alto ahí! ¿Qué trae ahí?
- No mi agente, esto es bicarbonato, para la abentazón.
- ¿Bicarbonato? ¿Hoy viernes de ataque? ¡Súbase al camión!, eso es “nieve”.

“El Bicarbonato” por “Charlesking”. (Reyes Altamar, 1998, 0m15s – 0m28s)

Acto seguido, la canción procede a ampliar el contexto del joven quien, al ser alguien de escasos recursos, hace uso de papeletas de bicarbonato (una presentación en la que suele conseguirse este elemento en las tiendas de los barrios) para remediar dolores estomacales y hasta para uso como desodorante.

Bajo los efectos del perfilamiento racial, las explicaciones del joven respecto a portar estas papeletas quedan desvirtuadas, convirtiéndolo en culpable, a los ojos de la policía, del delito de tráfico de estupefacientes. Así las cosas, el acusado es llevado a las instalaciones judiciales, donde es ampliamente requisado sin haber sido beneficiario del debido proceso, lo cual se puede apreciar desde el 1m16s a 1m:33s de la canción:

- Mi teniente, aquí hay uno caído con perico.
- ¿Cuál perico mi hermano?, ¡si yo no conozco ni la cotorra! Esto es bicarbonato
- ¿Bicarbonato? ¿Y haciendo muecas? ¡Velo aquí! ¡Velo aquí! ¡El de las papeletas!

“El Bicarbonato” por “Charlesking”. (Reyes Altamar, 1998, 1m16s- 1m33m)

Justo después de este interludio, se describen los actos de violencia a los que fue sometido el protagonista de la historia, quien después de ser desnudado, es golpeado por todas partes, recibiendo “[...] una raqueta hasta por donde no debía” por las papeletas, que, solo después del episodio, se comprobó que en realidad sí eran de bicarbonato.

El relato contenido en esta canción es solo un ejemplo de los efectos del racismo en la vida cotidiana de los jóvenes racializados en la ciudad, situación en la que se presenta:

[...] la articulación simbiótica del binario raza/clase, aspectos que en conjunto, me atrevo afirmar, promueven la marginación y la furia de los jóvenes en las periferias de Cartagena. [...] esta simbiosis produce formas de control y conflictos socioespaciales con la influencia de condicionar la interacción y circulación cotidiana de los jóvenes en [...] Cartagena (Álvarez, 2023, p. 37).

Al día de hoy, el perfilamiento racial y la brutalidad policial siguen estando presentes en la vida de los jóvenes, hombres y mujeres, afrodescendientes ubicados en los barrios populares de Cartagena; situación que se intensifica cuando éstos circulan por los barrios pudientes y el sector turístico de la ciudad.

“El Bicarbonato” es una de las canciones más sobresalientes del maestro Charlesking, pero, en su carrera artística, que suma casi 30 años de producción musical, figuran aproximadamente 200 canciones de su autoría, en los que los relatos de la cotidianidad se alimentan de situaciones variopintas, cantándole a la pobreza:

En un trágico accidente, perdió su pierna y un brazo. Su cuerpo desfigurado, y sus ojos vendados...no tiene siquiera un mes, que al marido lo mataron; no tuvo otro remedio: ahora está mendigando... ¡Pobre limosnera!

“[La limosnera](#)” por “Charlesking”. (Reyes Altamar, 1998, 0m7s- 0m49s)

A la gestión familiar del hogar en el contexto del barrio popular, el cual se encuentra en medio de circunstancias de vulnerabilidad que ponen a los jóvenes en riesgo:

Papá decía: “la verdad no pesa...” ¡Charlesking! Inspírese, no sea cabeza dura. La verdad la decía papá: que al puerco no lo capan dos veces. Que cuando uno está sin plata, nadie le pela a usted el diente. Son como losopilotes que desde el aire están pendientes. Esperando ver la presa pa aterrizar y meterle el diente...

“[La verdad de papa](#)” por “Charlesking” (Reyes Altamar, 1999, 0m50s- 1m:27s)

Respecto a lo que en sus canciones se enuncia, el maestro Charlesking es enfático al afirmar que su música “[...] sirve para enseñar y transmitir todas estas problemáticas, no solo de Cartagena, si no del país. Y considero que es un acto de rebelión, que es natural de nuestro pueblo (palenquero)...” (Reyes Altamar, comunicación personal, 4 de diciembre de 2024).

El trabajo del maestro Charlesking siempre ha figurado en álbumes recopilatorios, en los que también había canciones de otros artistas asociados a los diversos picós con los que producía los temas. Es solo hasta 2012 en que, bajo una producción independiente, saca su primer álbum en solitario con 12 canciones de su completa autoría: algunas inéditas y otras reeditadas para el lanzamiento.

Al día de hoy, el maestro sigue viajando, concediendo entrevistas y reflexionando sobre el pasado y el futuro de la champeta como género musical que, para él, es una música que “promueve la inclusión social” de jóvenes que, así como él mismo, viven en comunidades vulnerables de la ciudad.

5.2.2 Louis Towers: El único papa razta

Nacido en San Basilio de Palenque en 1962 bajo el nombre de Luis Alfredo Torres Reyes, el maestro “Louis Towers” toma su nombre artístico de traducir su primer nombre de pila – Luis- (que luego, en palabras de él, se “perdería” en aquellas cosas de los registros civiles) y su primer apellido – Torres, al idioma inglés. Es cantante de la champeta, compositor, productor musical y artista plástico graduado de Bellas Artes.

Cuando la historia de un liso en Olaya se convirtió en el éxito que se “pegó” en el marco de las fiestas novembrinas del año 1995, el maestro “Louis Towers” ya llevaba en su haber casi una década de una carrera musical que había empezado en Medellín hacia 1988.

Para esas épocas, era el único artista de la champeta que se había ido al interior del país a hacer música bajo la firma de sellos discográficos nacionales como Discos Victoria, Sonolux y Discos Fuentes. Con estos últimos trabajó bajo la modalidad de artista exclusivo por 5 años hasta 1995 que es el año en que “consigue su carta de libertad” para dedicarse a hacer champeta de manera oficial.

Al verse libre, sin las trabas ni impedimentos de los vericuetos legales que acompañaban el contrato con la casa disquera nacional, de la que tenía que “volarse la cerca” para poder grabar los

sencillos champetúos que, de tanto en tanto, venía a producir a Cartagena con los picós de la ciudad, desarrolló una exitosa carrera musical.

Si bien creció entre sonidos de lumbalús y tambores en Palenque, no recuerda tener un interés especial en la música debido a esa influencia específica. De hecho, menciona que, en Palenque, la tradición musical era un asunto heredado de generación en generación en ciertas familias que ostentaban el privilegio de ser artistas, intérpretes y cantadoras, y que, en lo personal, ese no era su caso:

Entonces en mi familia no conocí músicos. (Porque) nací en el núcleo de una familia, (que es) de esas familias que como que no cree en este tipo de cosas... una familia que cree más en ocupaciones más sólidas, como por ejemplo la ganadería, y cosas por el estilo... y que, si estudiaste una carrera, pues estudiaste una carrera de medicina, de derecho, etcétera... Entonces, cuando tú estás en este tipo familia, con este tipo de características, no me permite decir que inicialmente se me haya pegado el cuento de la música porque yo escuchara el Lumbalú, o porque escuchara el bullerengue, o porque escuchara el son palanquero entre los miembros de mi familia... (Torres, comunicación personal, 6 de diciembre de 2024).

Sin embargo, menciona un hecho excepcional y es que, en ese Palenque de los años 60 en el que creció, un Palenque de oscuras noches sin energía eléctrica, su madre tenía una grabadora de pilas en la que escuchaba música variada: desde rancheras (que en palabras del maestro, eran sus favoritas), pasando por la salsa de la Sonora Matancera, el vallenato de los juglares de la época, y poco después; la música “africana” que empezó a tomar auge en los picós y en las emisoras radiales de Cartagena a principios de los 70.

Estar expuesto a ese variado musical fue un punto de partida para el futuro artista, quien se dedicaba entonces a escuchar atentamente las canciones para luego recrear el ejercicio de hacer las voces e ir mejorando su técnica de canto, la cual siendo empírica, iba progresando a base de escucha y repetición:

[...] sin saber de qué se trataba, ni por qué, ni para qué, simplemente porque yo escuchaba las canciones de la radio, y desglosaba cada voz. [...] Porque realmente no es que yo

pensara en ser artista, simplemente me gustaba la música (Torres, comunicación personal, 6 de diciembre de 2024).

Entrado en su adolescencia, el maestro Louis Towers se trasladó a Caracas bajo aquella dinámica migratoria en la que muchos coterráneos buscaban mejores oportunidades en el país vecino, y estando allá empezó a escuchar a artistas como Rubén Blades y Oscar De León, artistas que tenían un estilo musical bastante particular con canciones que retrataban la realidad social, y eso produjo un profundo impacto en el joven Luis Alfredo, quién para entonces ya tenía la intención de convertirse en cantante:

Bueno, mi estilo musical o mi estilo en el canto, nace de esta confluencia de sonidos de todos esos artistas que venía escuchando. Y esto se une a mis propios sentimientos y finalmente de ahí nace esto que es Luis Towers: un artista con identidad vocal única, porque, una de las cosas que me caracterizan es precisamente, es esa identidad. [...] (y) mis canciones hablan sobre situaciones sociales, mis canciones [...] llevan un mensaje que conecta con cualquier público de cualquier nivel social. Mis letras hablan de todo un poco: acerca de situaciones que se desarrollan en la cocina, en el patio o en la habitación matrimonial; en la calle, en la esquina, en la mesa donde se come, obviamente... mis canciones tienen una temática que se centran como en las diferentes situaciones del amor y de lo social... (Torres, comunicación personal, 6 de diciembre de 2024).

Es así como de vuelta a Colombia, a principios de los años 80, el maestro Louis Towers, brevemente, hace parte de la plantilla de artistas de la escuela Son Palenque a cargo de Justo Valdez, para luego “egresar” y trabajar de manera independiente. Durante su primera parte como cantante firmado en disqueras nacionales, “El razta” – como también se le conoce- se dedicó a hacer covers de música africana a la par de sacar creaciones propias en idioma palenquero, con lo que daba la sensación de tratarse de un artista internacional.

Uno de los hitos más importantes de esta parte de su carrera sucede a principios de la década de los 90 al haber participado en una co-producción realizada entre Discos Fuentes de Medellín con la casa disquera británica Island Records (filial de Universal Records), quienes enviaron a un equipo conformado por una periodista, una traductora y Dennis Morris (fotógrafo del mundialmente famoso Bob Marley). Este equipo fue enviado a Colombia a hacer algunas tomas y

videos con los artistas del Caribe hispano firmados por Fuentes, y el maestro Towers era el único que se movía en la línea de músicas afro, por lo que fue ideal para el trabajo.

Tras realizar las tomas en Palenque, Viviano Torres, paisano suyo y quien precedía a la agrupación musical Anneswing, llama a Towers para que haga parte de su proyecto musical, viendo en estas conexiones una oportunidad de internacionalizar al grupo. Sin embargo, esta relación duró solo un par de meses, luego de lo cual, el maestro Louis Towers vuelve a su carrera en solitario, que ha mantenido hasta el día de hoy, eso sí, con múltiples colaboraciones con otros artistas de la champeta a lo largo del tiempo.

Otros de sus logros incluyen ser de los primeros artistas del género champetúo en incluir hasta 7 éxitos en un volumen del Rey de Rocha, uno de los picós insignias de Cartagena, quienes solo colocaban una o dos canciones por artista en cada álbum compilatorio; haber empezado la moda de las cobas o saludos en las champetas, o de ir de gira por el mundo con sus canciones.

Sin embargo, lo más importante que ha hecho para la champeta como género musical según su manera de ver el asunto, es haber sacado la primera canción del género en colocar a un personaje con el trasfondo social del barrio popular en el centro de la lírica, cambiando completamente las narrativas de la champeta que hasta ese momento a mediados de los noventa, se dedicaba a reproducir los elementos rítmicos del soukus del que mayoritariamente provenía, sin prestarle mucha atención a las letras de las canciones, que en muchos casos se trataban de emulaciones vocales de la música “africana”, rondas infantiles o canciones sin mucho contenido.

“El Liso en Olaya” se convirtió en ese punto de partida en que las siguientes generaciones de artistas champetúos empezaron a ver en las cotidianidades de sus barrios, los insumos necesarios para alimentar su arte, colocando en el centro de sus relatos, aquella Cartagena de los pies polvorientos donde se sufre, pero también se goza aun en medio de sus dificultades; en la que se sueña con salir adelante y se encuentran las soluciones al diario de manera creativa:

Joselito saca la mano, que te la van a mochar. Que el marido es champetúo, y te puede lavar. Él vive en Olaya papa, y no come de ná. No seas liso papa que el men te puede lavar...

“El Liso en Olaya” por “Louis Towers”. (Torres, 1996, 0m13s-0m49’s)

A partir del “Liso en Olaya”, las canciones del maestro Louis Towers siguieron inspirándose en las cotidianidades que suceden en los barrios de la ciudad; en las que se ven situaciones de violencia doméstica:

En la cárcel de San Diego, a un muchachito se encerró. Se había robado una placa de cuadreros, lo acusó. Y pensar que todo eso se lo debe a su mala crianza... Buscaron un abogado, su madre lo pagó, pero era tan desgraciado que nunca lo agradeció, y apenas salió del hueco, a su madre le pegó. Ella no le dio pal vicio que fumaba aquel ladrón... ¡Ay mamá! Si supieras el daño que le hiciste a tu hijo, al no dejar que lo castigaran... Ella lo quiso... ¡ella lo amaba! Para ninguna madre hay hijo malo, qué vaina.

[“El mal hijo”](#) por “Louis Towers” (Torres, 2000, 0m11s- 1m29s)

En otras canciones como “El preso”, se observan relatos que dan cuenta de las asimetrías de poder en las relaciones sentimentales sostenidas por hombres mayores de edad con mujeres niñas, una realidad muy común en los barrios populares:

Me enamoré de una niña. Tenía solo 13 años. Su madre llena de ira, ante un juez me demandó. Y ante Dios ella juró, que me pudriría en la cárcel, sin pensar lo de la otra parte, y la ley me capturó. Me llevaron a Ternera, por amor yo fui a la cárcel. Y yo me preguntó por qué, si con ella quería casarme...

[“El preso”](#) por “Louis Towers”. (Torres, 1998, 0m20s – 0m59s’)

El Razta, como también es conocido, le cantó a la gestión de la violencia entre rivales en los barrios populares, como puede apreciarse en la canción “La venganza”:

A sus dos años de nacido, le han matado a su papá. Muerto su padre querido, siempre supo la verdad. Pobre huerfanito, la violencia de los hombres lo han dejado solito. Lo han sacado de su cuna, para hacerlo despertar. Y sin sentir pena alguna, han decidido asesinar, a su padre que dormido, descansaba en su lecho. El niño siente que su pecho se le quiere desgarrar... ¡venganza! ¡venganza! Pedía su alma inocente, pero ¿Qué podía hacer, sino mirar impotente?

[“La Venganza”](#) por “Louis Towers”. (Torres, 1998, 0m22s-1m11s)

En esta última canción se ponen en evidencia como las dinámicas de violencia derivadas de diversas problemáticas como el pandillismo o la delincuencia común, terminan generando situaciones de inseguridad para las familias, teniendo en los niños, a sus víctimas más vulnerables como resultado de la “guerra social” (Chica y Fajardo, 2024, p. 63) que se libra en los estratos más empobrecidos de Cartagena.

Para el maestro Towers, quien todavía se dedica a hacer música, la champeta representa un movimiento de resistencia que sigue rompiendo los límites geográficos y sociales de Cartagena. También es muy enfático en que esta es una música que hace parte de la identidad cultural de los cartageneros y de la gente en el Caribe en general, ya que incluye otras expresiones que se pueden ver en la forma en que hablamos, comemos, nos vestimos y nos vemos: hace parte de la praxis de lo cotidiano en nuestras comunidades y barrios:

No hay que olvidarse de las raíces de nuestra identidad, porque la champeta es una cultura que abarca muchas cosas, no solamente la música, los champetúos tenemos un modo de caminar, un modo de hablar, de comer, de hacerlo todo, entonces eso hace parte de nuestra identidad y eso debe ser tenido en cuenta... (Torres, comunicación personal, 6 de diciembre de 2024).

5.2.3 Viviano Torres: El propio ‘Anneswing...’

Nacido en 1959 en el pedazo de tierra que vio formar el primer pueblo libre de esclavitud de América, el maestro Viviano creció rodeado de las voces de cantadoras y músicos, las cuales estaban adornadas por el eco de la piel templada del tambor, tradición que recoge la historia de su pueblo, en el que cada aspecto de la vida y del paso al más allá, está demarcado por el ritmo de la música.

Para el joven Viviano, la meta de estudiar y salir adelante a través de la música era todo un reto, sobre todo teniendo en cuenta que su familia apenas tenía lo básico para subsistir; además de que en su Palenque natal no había escuelas donde pudiese formarse musicalmente.

En el momento en que aquel jovencito empezó a figurar como bailarín en la agrupación Son Palenque a cargo del maestro Justo Valdés, se dio cuenta de que la música y el arte eran lo suyo, que a eso quería dedicarse por el resto de sus días. Y fue en esta escuela del folclor palenquero que

se forjó la idea de trascender las barreras espaciales y simbólicas que no permitían que la música de su tierra llegara a otros lugares del mundo.

Sin embargo, las peripecias que tuvo que afrontar el maestro Viviano para llegar a convertirse en uno de los más grandes pioneros, y a la vez en escuela para las nuevas generaciones de artistas y músicos de la música champeta; apenas empezaban.

Siendo muy pequeño aún decidió que, si quería cumplir sus objetivos de estudio para desarrollar una carrera artística, tenía que salir de Palenque, así que a la primera oportunidad que tuvo de salir a Cartagena lo hizo sin pensárselo dos veces:

En 1970, a los 11 años vine por primera vez a Cartagena con Inocencia Padilla, mi abuela paterna, quién venía a pagar unos impuestos de finca raíz. Yo era su bastón, porque para esa época no podía andar sola. Era la primera vez que veía la ciudad y pensé ‘¡Uy, qué vaina chévere!’.

Veníamos por dos días, mientras se pagaban los impuestos. El día que debíamos regresarnos, le formé una pataleta a la abuela y nos quedamos dos días más... (Álvarez, 2021).

Ese primer viaje a Cartagena le ayudó a consolidar la idea de que tenía que trabajar para ayudar en su casa a su madre, pero, sobre todo, para poder estudiar. Se alojó en el barrio Nariño (colonia palenquera en la ciudad) en casa del hermano menor de su padre, quien tiempo atrás le había estado transmitiendo sus conocimientos alrededor de los diversos ritmos musicales al son del tambor.

Años después de llegar a Cartagena, a principios de los años 80 fue cuando empezó a figurar como bailarín en Son Palenque como se mencionó al principio. Este primer contacto con el quehacer musical de la agrupación lo acercó más a la tradición musical de Palenque: “[...]en nuestro repertorio estaban las historias cantadas que habíamos aprendido de nuestros mayores en el pueblo...” dice.

Del mismo modo, al estar en Cartagena tuvo la oportunidad de recorrer otros barrios populares como San Francisco, Olaya Herrera o La María siguiendo la programación musical que ponían los picós en los bailes, casetas o en las fiestas que se hacían en las terrazas de las casas, con lo que estuvo expuesto a toda la oferta musical que ofrecían estos sistemas de sonido:

[...]también empecé a pararle bolas a la música africana, haitiana y jamaicana que (se ponía en los picós) [...] Fue ahí cuando se me ocurrió que esos ritmos cantados por Coupe Cloue o Tico Sichaya (como la baganga, el soukus, el compás) eran parecidos a los nuestros, solo que mejor tocados, porque llevaban armonía, buenos arreglos y voces bien medidas. Y fue así como se me ocurrió que nosotros debíamos tocar de la misma forma. Pero había un problema: ninguno de nosotros sabía de música, ni de partituras, ni de (nada de eso) ... (Álvarez, 2021).

Estando todavía con Son Palenque, la agrupación tuvo la oportunidad de presentarse en los eventos inaugurales de las versiones 1983 y 1984 del Festival Internacional de Música del Caribe. La participación del grupo en el festival por dos años seguidos, la hizo acreedora de 8 becas para cursar estudios de música en Bellas Artes. Este patrocinio, otorgado por Aníbal Olier, quien para época era el director de aquella institución universitaria tuvo en el maestro Viviano uno de sus beneficiarios, siendo el único que terminó sus estudios de manera satisfactoria.

Estudiando en Bellas Artes se dio cuenta de que, contrario a lo que él mismo pensaba, sí tenía talento para el canto. Sin embargo, la experiencia académica en aquella institución universitaria estuvo marcada por la incomprensión por parte de sus profesores y compañeros, y por la rebeldía del maestro Viviano, quien insistía en hacer música negra, retomando las tradiciones de su pueblo mientras aplicaba los conocimientos que iba adquiriendo durante el transcurso de su carrera.

Bajo esta perspectiva de revolucionar la música palenquera, es que se arma “rancho aparte” con algunos de los músicos de Son Palenque, formando AnneSwing en 1986.

Los primeros ensayos de la recién conformada banda fueron en Bellas Artes aprovechando que el maestro Viviano estaba vinculado a ese plantel educativo como estudiante y, también, porque para ellos era imposible costear el precio de comprar o alquilar los instrumentos y un lugar para practicar.

Otra de las luchas del maestro Viviano era hacer entender a la gente que era necesario apartar el estigma racial que tenía la música que quería hacer, proponiéndola como un acervo cultural que tenía tanto o incluso más valor estético que las músicas consideradas “apropiadas” y que era posible generar un proyecto musical que fuera rentable para sus artistas, los cuales, eran músicos provenientes de los sectores populares de la ciudad.

Es así que, con la idea de darse a conocer, el maestro Viviano estuvo tocando puertas para poder mostrar la música que había empezado a producir con su agrupación. Esta música era una mezcla de ritmos palenqueros tradicionales como el lumbalú, la chalupa o el bullerengue, con los ritmos africanos que estaban en boga para mediados de los años 80, introduciendo nuevos instrumentos musicales en la producción.

Es en este trasegar cuando llega con Paco De Onís y Antonio Escobar pidiendo tocar en el Festival Internacional de Música del Caribe en representación de Colombia para la versión de 1987. Luego de algunas conversaciones, logró conseguir una pequeña presentación de 6 canciones en el evento del coctel de bienvenida.

De esta experiencia inicial, quedaron en la memoria del maestro un par de anécdotas bastante particulares que siempre recuerda. La primera tiene que ver con el racismo de la ciudad: el vigilante del hotel Don Blas, donde se llevaba a cabo el evento, no quería dejar entrar al grupo porque "...eso allá dentro está lleno de negros que tienen la sala hedionda...". Tras insistir que eran invitados del mismísimo Paco De Onís, uno de los organizadores del festival, y por la directa intervención de este último, fue que pudieron acceder al lugar del evento.

Cuando llegaron a tocar, la gente se disponía a irse, pero el maestro Viviano empezó a saludar a toda la audiencia en inglés y también en idioma palenquero, por lo que tomaron a Anneswing como una agrupación extranjera. El caso es que, después de acabado el repertorio de 6 canciones que habían preparado, la presentación fue de tal éxito que la gente quedó pidiendo más, así que volvieron a cantar las mismas 6 canciones, con lo que la presentación se extendió hasta casi el amanecer contando con una amplia cobertura de los medios, que al día siguiente solo hablaban maravillas de la agrupación. Un primer gran abismo había sido superado.

Al año siguiente, en 1988, el grupo logra sacar su primer trabajo compilatorio o álbum titulado Anne Zwing (con Z), trabajo musical con 9 canciones inéditas, la mayoría de las mismas cantadas en idioma palenquero. Este álbum se considera una especie de hito fundacional de la champeta, abriendo el camino que posteriormente permitiría la producción local de música criolla bajo el nombre de champeta.

Si bien la mayoría de los sencillos de este primer trabajo musical están en idioma palenquero, la canción "El champe" (diminutivo de la palabra champetúo), da cuenta de una especie de

reivindicación de todos los elementos de esa negritud que el maestro Viviano siempre quiso exaltar a través de su arte:

Yo soy el negro de más sabor. Bailo terapia, te bailo un son. Mi sangre negra, Caribe soy. Bailo la soca, canto juju. Las jevas saben que mono soy. Serrucho de one, yo traigo al picó. No como cuento ni sugestión: pa lante es pa allá, mi gente, ¡se fue!

“El champe” por Viviano Torres, vocalista principal de la agrupación Anneswing. (Torres, 1988, 0m26s- 0m58s)

Esta apuesta reivindicatoria de la negritud también se puede observar en la canción “Permiso” que en sus primeras líneas reza lo siguiente:

Permiso, permiso, permiso: miren que ahora vengo yo. Permiso, permiso, permiso: de mi costa con amor. Permiso, permiso, permiso: me abro paso en el folclor. Permiso, permiso, permiso: de Colombia al exterior. Permiso, permiso, permiso: Anneswing trae el sabor...

“Permiso” por Viviano Torres, vocalista principal de la agrupación Anneswing. (Torres, 1988, 0m14s- 0m36s)

El resto del álbum, el cual se encuentra en idioma palenquero, podría considerarse como parte de una estrategia que, tomando en consideración la experiencia de la agrupación en el Festival de Música del Caribe (donde fue tomada por una banda extranjera):

[...] ratifica en parte las asociaciones existentes entre la lengua y el pasado cimarrón y africano de sus hablantes, [...] jugando creativamente con los recursos de la lengua, la cultura y la memoria colectiva para ayudar a moldear una identidad afrodiaspórica (Gualdrón, 2021, p. 29).

No obstante, tal vez en parte por la apuesta del maestro Viviano de enaltecer la negritud en su música, encontrar una casa disquera local que quisiera firmar el grupo para seguir grabando canciones se estaba convirtiendo en un desafío mayor.

Es entonces cuando se encuentran con el promotor musical Moisés De La Cruz quien trabajaba para la disquera norteamericana Kubaney Records que se especializaba en la grabación y distribución de música latinoamericana. De La Cruz tomó el material inédito de Anneswing y se

lo llevó al promotor musical cubanoamericano Mateo San Martín, quien para entonces fungía como presidente de la disquera.

A San Martín le gustó el material, con lo que firmó con la agrupación un acuerdo para producir cuatro discos y lanzar internacionalmente a la banda, que tuvo su primera presentación internacional en un concurrido concierto que se realizó en la popular calle 8 de Miami.

Anneswing se consolidó como un proyecto musical que no solo estuvo de gira por Estados Unidos, varios países de América Latina y Europa; sino que se convirtió en escuela de nuevas generaciones de músicos de la champeta, que siguen encontrando en el maestro Viviano Torres a un mentor que, al día de hoy, sigue trabajando por difundir sus raíces y tradiciones palenqueras mediante su arte:

Como palenqueros y artistas de la champeta, queremos dejar un legado para nuestros hijos y nietos. Un legado que hable de lo maravillosa que es la cultura para transformar vidas. La champeta ha salvado las vidas que tú quieras, (porque) se ha convertido en un elemento de resocialización, en una plataforma para consolidar proyectos de vida... (Álvarez, 2021).

5.3 La trinidad de la champeta: El Jhonky, El Sayayín & El Afináito.

5.3.1 El Jhonky: “El más pegao: ¡Se fue pegao!”

Nacido el 11 de agosto de 1979, en Cartagena De Indias, murió el 31 de julio de 2005, también Cartagena, Jhon Eister Gutiérrez Cassiani, “El Jhonky” creció y se crió entre las despavimentadas calles del sector 11 de noviembre del barrio Olaya Herrera.

Desde pequeño fue el sostén de su familia de tres, conformada por él, su madre Ayda y su hermano menor Ludwing, el “Pytu”. Según comentan quienes lo conocieron, Jhon Eister siempre fue un joven enfocado, trabajador y muy persistente. Poseedor de un talento innato para la música, se dedicó a leer poesía para enriquecer su lenguaje, afición que se vería traducida en canciones que retrataban la forma en cómo Jhon entendía las situaciones ocurridas en la cotidianidad del barrio.

Fuente de inspiración para sus líricas, esa Cartagena de los pies polvorientos por la que tanto caminó vendiendo plátanos, lavando carros y luego como peluquero, era la misma ciudad en la que un género musical llamado champeta se erigía como una luz de esperanza para jóvenes vulnerables que, como él, vivían con la ilusión de salir adelante cantándole a la vida y sus dificultades.

Corría el año 1996 cuando, a los 17 años, grabó su primer sencillo de champeta a escondidas de su madre, una mujer fervientemente cristiana:

- “Mamá, hice algo, pero, no me regañe... yo grabé un disco de champeta, pero no sé si se va a pegar...” (Morante Álvarez, 2016, p. 11).

Sucedió entonces lo inesperado: la canción, convertida en un éxito, “*se pegó*”. Y así empezaría el recorrido musical en la vida de Jhon Eister, “El profeta de la champeta”. Tras grabar de manera independiente algunas otras canciones, a principios de los 2000, El Jhonky se vincula como artista del picó “Gemini music” precedido por Luis Cuellar como productor musical. Este hito en la vida musical de Jhon Eister se enmarca en el contexto de una ciudad barrial asolada por la violencia de las pandillas.

La lectura que hacían las autoridades de este escenario de recrudecimiento de la violencia en los barrios populares estaba sesgada por el estigma social asociado a la champeta. Así las cosas, se dictaron los parámetros para “dosificar” el consumo de esta música en los eventos culturales de la ciudad.

A través del Decreto 0109 del 2000 expedido por la alcaldía de Cartagena, se establecieron las pautas para reglamentar las fiestas o toques de picós, sobre todo en el marco de las fiestas novembrinas (El Tiempo, 2001).

Mientras las autoridades se dedicaban a perseguir y a vetar la champeta de los escenarios culturales de la ciudad, El Johnky lanza su primer sencillo con El Gemini. “[El vacile del corazón](#)” fue en su momento, un hito sin precedentes en el género champetúo: siendo una canción romántica, compuesta y dirigida en sus arreglos musicales por el artista.

Con tales características, la canción era algo nunca antes visto en la champeta pues los productores se dedicaban a hacer *covers* de la música “africana” que llegaba a la ciudad, colocando voces de artistas locales sobre las pistas contenidas en los Lps.

Hacia finales de octubre de 2001, Juan Carlos Sosa, más conocido en el ámbito de la champeta como “El Chamba”, se encontraba en la búsqueda de un artista que produjera el próximo éxito del Gemini. Le entregó al Jhonky una pista sin voces que posteriormente se convertiría en “[Te volaste la cerca](#)”: el éxito de las fiestas novembrinas de ese año.

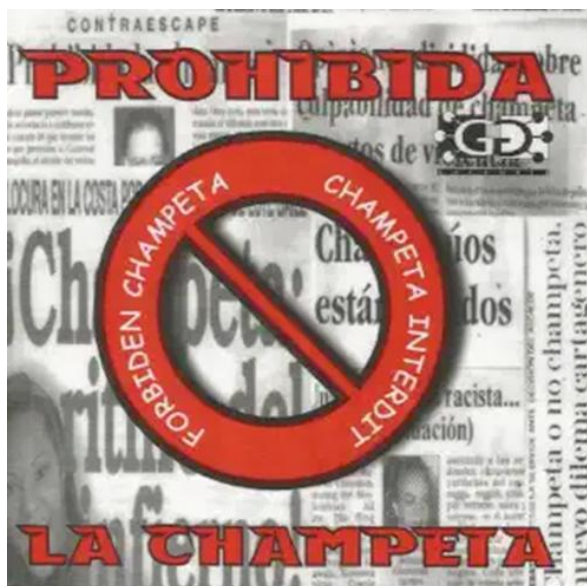
Mientras el sencillo se convertía en la canción del momento, las autoridades seguían viendo con recelo a la champeta, concibiéndola como un agente catalizador de la violencia en la ciudad. Los hechos de inseguridad vividos en barrios populares como Las palmeras, Olaya Herrera y otros, fueron adjudicados al baile de esta música.

Las medidas establecidas por el decreto 0109 del año anterior se endurecieron. Así por ejemplo, se instaba a los organizadores de los bailes a “[...] colocar una champeta por cada cuatro o cinco temas de cualquier otro ritmo (merengue, vallenato, salsa, rock)” (El Tiempo, 2001).

Esta concepción de las autoridades de la ciudad dejaba de lado las dinámicas a que se enfrentaba el país, el cual se encontraba en un momento de violencia generalizada por la escalada de violencia en el marco del conflicto armado. Y, específicamente hablando, para el caso de Cartagena, se presentó una oleada de desplazados de diversas procedencias, incrementando el número de habitantes ubicados en los cordones marginalizados de la ciudad. Del mismo modo, se presentó un aumento de la población flotante debido a la gentrificación ocasionada por el turismo, entre otros factores que no han sido abordados de manera integral.

No obstante, tras el malestar que generó la medida en las comunidades barriales y tras varias mesas de concertación con diversos actores del sector picotero, se llegó a varios acuerdos que permitieran la realización de los toques de picó, aunque se dieran a través de regulaciones más estrictas respecto a los permisos otorgados a estos eventos en los espacios de la ciudad.

Figura 11. Carátula del volumen 15 del picó *El Gemini* titulado “Prohibida la champeta” del año 2001.



Nota: en el fondo figuran notas periodísticas en alusión al cubrimiento dado por la prensa a los hechos relacionados con la violencia y su asociación con la champeta. Fuente: web de Apple Music.g

Sin embargo, la medida no contemplaba los toques privados de pequeños picós o *picositos* en los barrios populares, con lo que la fiesta en las casas de las personas poseedoras de estas máquinas de sonido se continuaba realizando y seguían siendo objeto de fuerte censura por parte de las autoridades, quienes entraban a las comunidades a llevarse los picós y para “desbaratar” la fiesta dispersando a la fuerza a sus participantes.

Es en este marco social en el que “El Chamba” sacó el volumen recopilatorio “Prohibida la champeta”³⁸ en el año 2001, un álbum producido en vivo que incluía canciones de varios artistas, incluido El Jhonky. El nombre del álbum no es fortuito, sino que hace parte de la respuesta por parte de la escena champetúa, que grabó las canciones en vivo en un momento en que la champeta era fuertemente censurada y vetada de los espacios públicos de la ciudad.

Por otro lado, al ser un hombre negro habitando en las periferias de la ciudad, la existencia de El Jhonky estuvo, de muchas maneras, condicionada por los efectos del racismo y el clasismo imperante en la ciudad, situaciones que pueden evidenciarse en su falta de acceso a educación superior o por el hecho de que, antes de dedicarse a la champeta, tuvo que desempeñarse en trabajos informales frente al panorama de desempleo que se presentaba en la ciudad. La constante

³⁸ El 7 de febrero de 1999, el periodista Enrique Santos Calderón publicó, en la sección de Opinión del periódico El Tiempo en la que, mostrando su apoyo a la medida tomada por el alcalde el municipio de Malambo en el departamento del Atlántico de prohibir la champeta en el marco de las festividades asociadas al Carnaval de Barranquilla. En el texto, Santos Calderón tilda a la champeta de “mediocre e insulsa” a la vez que la descalifica describiéndola como “cacofónica algarabía” que, poco a poco iba desplazando a otras músicas tradicionales “más legítimas” como el porro o el bullerengue. En la nota, como se puede apreciar, es evidente el rechazo que la champeta genera entre las élites, no solo de Cartagena y Barranquilla, sino del interior del país, quienes además, comparten la visión sesgada de las autoridades locales al asociar este género musical con la violencia que se presenta entre los sectores populares, como si la violencia y otras problemáticas sociales fuesen, en sí mismas, una característica intrínseca e indisoluble de esta música.

persecución sufrida por la champeta también hacía que el ejercicio de dedicarse a esta música también tuviera sus complicaciones en la vida del artista.

No obstante, al haberse convertido en un artista de la champeta y lograr cierto reconocimiento que le ayudara a solventar su situación económica, se pone de manifiesto como esta música, a través de sus redes alternativas de producción, representa una oportunidad real de ingresos para los jóvenes de los barrios populares.

La lucha diaria de El Jhonky frente a las adversidades que se le presentaron en el contexto de una ciudad profundamente desigual y hostil con personas como él encontró en la champeta un posicionamiento para la reivindicación de la vida, a través de la creatividad y su amor por el arte. Un ejemplo de tenacidad, paciencia y perseverancia en medio de un panorama que lo condenaba al empobrecimiento, la miseria, el borramiento y la muerte.

Así las cosas, en las letras de sus canciones, El Jhonky seguía afinando una especie de sensibilidad poética que se tradujo en un fecundo repertorio de canciones que hablaban de todo tipo de temas. En éstas se evidencia la desnudez, el dolor del hambre, así como la incertidumbre de tener que resolver la vida a diario, las cuales dan cuenta de los mecanismos de supervivencia que se generan en las comunidades barriales:

No atormentes más a tu vieja, aunque comas arroz con lentejas y que te griten pobretón. ¿Qué más quieres de la vida? Ya tú estás ganao, deja la ambición. Cuando Pedro y sutanejo, recibí noticias de ellos, que se encuentran en prisión. Porque a la bruja que tenían, le echaron candela y se les apagó el sol. [...] aunque tengas un pantalón, aunque no tengas pal arroz, tu eres el campeón. No se te olvide que el de arriba, es quien manda la salida: el que te dice sí o no...

“[Arroz con lenteja](#)”, por “El Jhonky” (Gutiérrez, 1999, 0m20s- 1m04s)

--

Y si es la otra comienza a hablar. Que lo que le di no alcanzó pa ná. Que mañana tiene que pagar el gas, y que el cachaco vino a cobrar. Me la pones difícil, difícil Magdalena, sabes bien que las cosas, no están muy buenas. Y ahora quiere puro pargo rojo: ¡¿Cuándo?! ¡Y es que la vaina está delgadita!

“[La vaina está delgadita](#)”, por “El Jhonky”. (Gutiérrez, 2005, 0m56s- 1m42s)

Pero también se pueden apreciar la solidaridad, el amor y el desamor, las cotidianidades de la vida y la grandeza contenida en las pequeñas, grandes cosas.

Dice que me quiere, que me sigue amando. Con el dolor de mi alma: de mí la estoy sacando. Si a ti no te importa, vivir la soledad, yo le tengo miedo, no lo voy a negar. Hermano no sufras, déjate de lloriqueos. El tiempo va pasando y poco a poco se va olvidando.

“[Te solté la rienda](#)”, interpretada por “El Jhonky”. (Gutiérrez, 2001, 0m34s- 1m01s)

--

Sé que me enamoré de ti niña, inocente. Pero no tuviste presente: que el amor se vive y que se siente. Y que no se miente, cuando se quiere... ¡ay! Y enamorado, dije todo ha terminado. Porque mejor estar solo, que mal acompañado.

“[Golpe canalla](#)”, por “El Jhonky”. (Gutiérrez, 2001, 0m26s- 0m48s)

--

Que triste está la primavera, porque no está mi compañera. Y yo: sufro. Un calvario de amargura. Que por andar en contravía, otra vez andaba con quien no debía: ella se marcharía. Le dijo a un amigo que no volvería y que de mi corazón la sacara...

“[La nena mía](#)”, por “El Jhonky”. (Gutiérrez, 2001,0m20s- 1m03s)

--

¡No daré mi brazo a torcer! Solo porque me sé defender. [...] Me dio una corazonada, y el corazón me dolía. Un día me volé la cerca, junto con la nena mía. Corrí, luché, nadé contra la corriente. Fui el de ayer, soy el de hoy. Me mantendré para ser el de siempre. [...] No tengo rabo de paja, siempre estoy en la candela. Me quedo quieto por un tiempo, pero nunca pierdo el talento.

“[La fama](#)”, por “El Jhonky”. (Gutiérrez, 2001,0m03s- 1m37s)

El éxito de sus canciones iba en aumento. Presentaciones iban y venían, la vaina ya no estaba tan delgadita. Para el año 2002, junto con Jhon Jairo Sayas, “El Sayayín” de la champeta, fueron de los primeros cantantes de champeta en salir del barrio y ofrecer algunas presentaciones Nueva York. Es el momento cúspide de su carrera.

Pero, nada dura por siempre y El Jhonky no fue la excepción. La madrugada del 30 de julio del 2005, su hermano Ludwing, el “Pytu” a quién ofrecía muchas de sus dedicatorias; entra cautelosamente a la casa. Venía corriendo después de haber estado en una pelea en la que se vio involucrado cuando regresaba de una fiesta a dejar a su novia. Despierta a su hermano Jhon Eister y lo saca a la terraza. Le dice lo que había pasado y El Jhonky le reprocha diciendo que eso le ocurría por “no hacer caso”. Momentos después, llegan otros dos jóvenes (uno de ellos identificado como Uriel y el otro al que conocían con el sobrenombre de “El buseta”).

“¿Qué, te quieres morir?” fue lo que alcanzó a distinguir Ludwing que decía Uriel, su contrincante, mientras se formaba otra vez la trifulca frente a su casa. Empezaron a volar las piedras. Luego se oyeron los disparos. El Jhonky se aparta, pero una bala lo persigue y entra por su cuello. El “Pytu” estaba demasiado ocupado defendiéndose con lo que tenía a mano cuando ve, como si en cámara lenta fuera, cómo cae su hermano.

“¿Dónde te dieron?” y el Jhonky se agarra el cuello. La sangre empezaba a brotar a borbotones de su cuello. La vida se le escapó de las manos. Cuando quiso llegar al puesto de salud más cercano ya había fallecido...

El más pegao... se fue pegao. Eso dice la gente...

Compadre Quessep: la historia que le voy a contar NO es producto de la imaginación.

“Presiento que voy a hacer un viaje largo”, dijo a su mejor amigo, que en silencio lo escuchó. En su rostro vi tristeza y desespero. Hoy se encuentra allá en el cielo porque un cobarde disparó.

Me pregunto qué dirán a la niñita, cuando ya esté grandecita y pregunte por su papá. ¿Quién le puede responder? ¿Quién le va a rendir las cuentas? ¿Quién le puede explicar por qué su padre no se encuentra...?

Fragmento de la canción “[La vida no vale nada](#)” de Sergio Liñán, ‘El Afinaíto’ en homenaje a “El Jhonky”.

--

“De lo que he escuchado sobre él, admiro mucho su valentía, que nunca se rindió, que siempre estuvo ahí: parado en lo que él quería hacer. Y, bueno, gracias a Dios, llegó hasta donde pudo con su música. Y que hoy en día todavía lo recuerden, lo conocen, saben quién es él y aún escuchen sus canciones.”

- Lady Jhon Gutiérrez Páez, hija póstuma del Jhonky.

5.3.2 El Sayayín: “¿Y les canta quién? ¡De nuevo el Sayayín!”

Nacido el 4 de junio de 1982 en Cartagena De Indias, murió el 15 de julio de 2012 en Sincelejo, Sucre. Creció y se crió en el barrio Canapote, Jhon Jairo Sayas era un muchacho sencillo, humilde, alegre y muy ocurrente. Cuando lo de cantar champeta se presentaba solo como un sueño, Jhon Jairo se la pasaba poniendo su voz en los cassettes de su hermano con una grabadora vieja. Empezó a trabajarle al sueño, recorriendo a pie casi toda la ciudad, tocando puertas a ver quién le grababa un disco. La situación cambió cuando José Quessep, reconocido productor musical de Cartagena vio en él algo que nadie había notado antes.

Corría el año 1995 cuando el productor llegó a buscarlo para grabar una canción. Jhon Jairo era tan joven que todavía veía dibujos animados por la tv. La tarde en que Quessep fue por él para trabajar en un tema, Jhon Jairo estaba sentado frente al televisor viendo el famoso anime japonés Dragon Ball Z. Justo en ese instante, el “monicongo” se iba transformando en supersayayín, momento cúspide de la exposición de su poder para enfrentar al enemigo. Quessep tuvo la idea: “Mira, tu apellido es Sayas... te ponemos el ‘yín’: desde hoy te bautizo ‘El Sayayín’...” (Morante Álvarez, 2016, pág. 24). Había nacido una estrella más para el firmamento champetúo.

Según el testimonio de quienes lo conocieron, el nombre de “El Sayayín” iba muy de acuerdo a la personalidad del joven Jhon, quién parecía dividirse en dos cuando se trataba de cantar. El Saya, como también le decían, era un niño bastante delgado, poco agraciado y algo tímido; pero cuando se trataba de cantar y componer, su temperamento cambiaba radicalmente. En el escenario, se llenaba de una vitalidad y una energía que se irradiaba en la potencia de su voz, la cual se convertía en el vehículo que amplificaba múltiples relatos de la vida que acontecía en su barrio.

Ejemplo de lo anterior es una de sus primeras canciones. “El escándalo” la compuso en el patio de su casa mientras escuchaba una trifulca que se había armado en la sala, donde su madre le reclamaba a gritos a uno de sus sobrinos que devolviera una cadena que, según la gente del barrio, se había robado:

¿Dónde está la cadena que te robaste? ¿Dónde está la cadena que te robaste? Por ahí dice la gente que tú la robaste. La robaste con Lucho, el ‘carecartucho’. Yo no quiero escándalo en la casa. Yo no quiero escándalo en la casa. Y este es el propio escándalo. Si tienes la cadena, ve y entrégala. Por ahí dice la gente que tú la robaste. La robaste con Lucho, el ‘carecartucho’, ese que es una rata. No busques problemas. Se meten aquí y me pueden dar el palo a mí. Yo no quiero escándalo en mi casa.

“[El escándalo](#)” por “El Sayayín” (Sayas. 1995, 0m27- 2m08s)

Después de “El escándalo”, El Saya, teniendo tan solo 15 años, se convirtió en todo un referente de la escena musical champetúa. A esta canción le siguieron éxitos memorables como “[La píldora](#)”, “[El extracto de mango](#)”, “[Paola](#)” y “[La suegra voladora](#)”, estas últimas de las más famosas del artista, canciones que lo pondrían en la mira de la industria musical formal.

En 2001 fue el primer artista champetúo en firmar con Sony Music después de haber participado en el álbum “La champeta se tomó a Colombia”, CD compilatorio en el que participaron otros cantantes como El Añaíta, Louis Towers, Elio Boom y Dogardisc. Este hito representa uno más importantes para el género, que, hasta la fecha, no había tenido precedentes.

Al año siguiente, en 2002, estuvo de gira internacional por Estados Unidos con El Jhonky, promocionando la música champeta en varias discotecas de la ciudad de Nueva York.

Para el 2007, figuró como cantante en una especie de colaboración artística con la orquesta Cartagena Caribe Big Band, que, a través del productor Henry Char, trabajó en los arreglos musicales para adaptar la canción “[Paola](#)” al formato de gran banda. Esta presentación lo convirtió en el primer artista de la champeta en presentarse en vivo en el teatro Adolfo Mejía (antiguo teatro Heredia). Este espacio, desde siempre reservado para las elites de la ciudad, había sido uno en el que la champeta no había tenido lugar hasta ese momento.

Figura 62. *Presentación de “El Sayayín” en el Teatro Adolfo Mejía, año 2007.*



Nota: Fuente: captura de YouTube.

El experimento fue todo un éxito, y Jhon Jairo, vestido de jeans remangados, camiseta ancha y gorra de beisbol; iba al medio de una gran banda de señores elegantemente ataviados, cantando la canción que a muchos había hecho bailar en el picó y en las calles polvorientas de los barrios populares de la ciudad. Una presentación icónica.

Sin embargo, hacia finales de ese mismo 2007 y principios de 2008, El Saya sintió que su carrera musical empezaba a estancarse en Cartagena, así que, junto con su esposa Ivonne y sus dos hijos, recogieron sus pertenencias y se mudaron a la ciudad de Sincelejo en búsqueda de nuevas oportunidades y perspectivas.

Estando en Sincelejo, Jhon Jairo siguió produciendo nuevos sencillos y haciendo presentaciones. El Saya tenía por objetivo “vestir mejor a la champeta”, por lo que, finales de 2010 incursionó en innovar en el género al musicalizar el poema “[El alcatraz](#)” del poeta cartagenero Daniel Lemaitre.

En recuerdos de Manuel Lozano, quien produjera la canción; durante el desarrollo del proyecto, “El Saya” se destacó por ser muy prolijo, perfeccionista y atento al detalle. Contrario al imaginario que tienen las élites y demás personas que menosprecian la champeta, Jhon Jairo, al preocuparse por saber quién era Lemaitre, indagar en el poema y surtirse de otros referentes de la obra del paisano poeta, pudo elaborar un discurso coherente alrededor de la pieza musical. Sería su último proyecto, el cual no alcanzaría a ver materializado.

Contento por el rumbo que había tomado su vida, le prometió a Ivonne que el año 2013 sería mejor, que se presentaban perspectivas de nuevas giras, más canciones, habría más dinero. Pero la vida no siempre es como se planea...

El 26 de junio del 2012, el Saya salió a tomarse unas *frias* en un estadero llamado “Mi hermano y yo”. El dueño del establecimiento se había estado negando a pagar la “vacuna” a ciertos grupos delincuenciales que se dedicaban a extorsionar a los propietarios de negocios en Sincelejo a cambio de no atentar contra su integridad. Para desgracia del cantante cartagenero, los delincuentes cumplieron su amenaza la tarde en que éste se encontraba en el local departiendo con varios amigos. Una ráfaga de balas cayó indiscriminadamente contra los clientes del local con el fin de amedrentar al dueño. Una bala entró por la espalda de Jhon Jairo, quien, víctima del destino, se encontró con la mala hora y murió 19 días después sin que seguramente supiera bien porqué.

Estrella fugaz en el firmamento de la champeta, quedan como testimonio de su paso por esta tierra sus canciones, mismas en las que los relatos de la cotidianidad de su barrio se ubican como el elemento central de sus líricas, mientras nos cuentan las historias de las gentes que, como él, sobreviven en esa Cartagena de los pies polvorientos:

Esta es la historia, de dos muchachos, que fueron a atracar y atracaron a dos tombos (policías). Yo les vengo a contar una historia elegante. Son cosas que pasan en la vida. Son dos vales perdidos, que siempre echan pa’ lante. Ellos piden y fian a la gente del barrio. Y cuando llega la cuenta, empieza la rascadera. Y es que no tenían plata para pagar esa cuenta. [...] El cantinero bravo, ya no quiere problema. Y les dice: “Oye vale, tú me pagas la cuenta”. El vale desesperado para pagar la cuenta, le dice al otro pinta: “hombre vámonos pa’ afuera. Móntame la 07, que tengo dos pendientes. Y no te chupes: que aquí está el rebusque...

“[Los tombos](#)” por “El Sayayín” en colaboración con Anthony. (Sayas, 2000, 0m11s-2m05s)

El fragmento anterior da cuenta de cómo problemáticas relacionadas con la delincuencia, el pandillismo, o delitos como el robo a mano armada se presentan en el marco de una economía del rebusque, bajo la cual, se busca solucionar la vida a través de diversos mecanismos, ya sean legales o no (Chica y Fajardo, 2024). Esta situación, propiciada por los altos niveles de desempleo e

informalidad, afectan de manera directa a los jóvenes de los barrios periféricos, quienes habitan la ciudad en medio de un contexto de empobrecimiento y falta de oportunidades.

Por otro lado, es posible apreciar cómo se gestiona la pobreza en las comunidades barriales en canciones como “El cartera hierro”:

Esta es la historia de un cartera hierro. Ese muchacho sí que era hueso. Se le pegaban todos sus hermanos, no le sacaban siquiera un centavo. Siempre salía para la ferretería: y era que un candado a la cartera le ponía. Tronco e tacaño, compadre. Ese muchacho no se mandaba ni una fría. [...] Si le pedían pa’ la plata de la comida: se iba pa’ donde la vecina compadre.

“[El cartera hierro](#)” por “El Sayayín” (Sayas, 1999, 0m22s- 1m33s)

El asunto de ser tacaño podría considerarse como un mecanismo de supervivencia en el contexto de una vida condicionada por la escasez monetaria. No obstante, la percepción que generaba el personaje central de la historia entre sus conocidos a raíz de su poca disposición a compartir el dinero puede ser entendida como un rasgo indeseable entre las comunidades barriales, donde la supervivencia y el tener que superar las adversidades del día a día; se presenta en los términos de la solidaridad y la construcción de redes familiares y comunitarias en las que todos se ayudan y cooperan mutuamente (Streicker, 1997).

Quienes tuvieron la oportunidad de trabajar con El Saya coinciden en que, muy al contrario de lo que se cree, estos pelaos que cantaban champeta eran ordenados, tranquilos, existiendo para sus familias y para hacerle honor al arte del que vivían. No muere el Saya, príncipe de la champeta, quien nos canta de nuevo cada vez que colocamos su música en la fiesta, en la calle, en el picó y en la caseta...

5.3.3 El Afinaíto: “*El día de mi muerte, no quiero llanto*”

La vida es un columpio que, sube y baja sin parar. Aunque hay unos que no están, ser feliz contigo es lo que quiero. La vida es un columpio que, tú te meces y al final, todo va quedando atrás... vuelve nena que sin ti, yo muero...”

Fragmento de la canción “[El columpio](#)” de Sergio Liñán, “El Afinaíto”.

Nacido el 27 de octubre de 1979, en el corregimiento de Isla Fuerte, Bolívar, murió el 29 de diciembre de 2012 en Cartagena De Indias., siendo todavía un niño pequeño, Sergio junto con toda su familia se vio obligado a desplazarse hacia Cartagena por problemas con uno de sus hermanos: se decía que el éste había asesinado a un vecino y la familia de la víctima buscaba la manera de vengarse. Fue entonces cuando tomaron lo poco que tenían y llegaron al barrio Boston en Cartagena.

En este barrio creció Sergio rodeado de música. Su hermano Heli Liñán recuerda que Sergio siempre presentó una atracción especial por la atmósfera musical que se respiraba en el barrio. Sentía un interés especial por las letras de las canciones románticas. Cuando tenía aproximadamente 10 años, su padre, que trabajaba como marinero en las lanchas coqueras que viajaban hasta Panamá, trajo una grabadora de uno de sus recorridos. Heli menciona que no sabe exactamente de dónde apareció, pero recuerda al pequeño Sergio con un cassette que contenía una pista sin voces que repetía sin cesar, mientras, bolígrafo en mano, se dedicaba a devolver la cinta para volver a escuchar la melodía: “Entonces yo le pregunté: Sergio, ¿Qué haces ahí? Y él me respondió: ‘Estoy haciendo un disco...’” (Caracol TV, 2023). “

La música se convirtió en ese vehículo sobre el que Sergio movilizó todos sus sueños de salir adelante y ayudar a su familia, pero también en esa herramienta donde ponía de manifiesto las situaciones que le rodeaban al vivir en un barrio vulnerable de la ciudad. Así, hacia 1996, Luis Carlos Sosa, conocido como “El Chamba” llevó a Sergio con el también productor Romi Molina, quien precedía el picó El Gemini para que pudiera empezar a trabajar con la música, que siempre fue su pasión. Este pelao es afinao” fue la expresión de Molina, naciendo en ese momento el nombre artístico con el que sería conocido y recordado después...

En palabras de Edwin Antequera, conocido en el mundo de la champeta como “Mr. Black” y quien fue amigo y colega de Sergio, “El Afinaíto” fue ejemplo de cómo tomar las adversidades de la vida y sacarles provecho:

[...] Nosotros veníamos y crecimos en barrios muy humildes, donde se ve lo bueno y lo malo. Pero él es una muestra de que, tanto a lo bueno como a lo malo le sacó ganancia, porque a las cosas malas que él veía, le sacaba canciones, y hacía canciones que tenían reflexiones.” (Caracol TV, 2023).

El Afinaíto poseía un alto sentido de sensibilidad respecto a todo tipo de temas sociales, lo cual se manifiesta en las letras de sus canciones, las cuales, eran innovadoras, variadas, y son evidencia de cómo la desigualdad, el empobrecimiento, la violencia y la falta de oportunidades; entre otros condicionantes estructurales influían en la vida de sus conocidos y amigos, lo cual se vería reflejado en la riqueza de los mensajes contenidos en su obra:

Dice un viejo dicho que los guapos están contaos: cuidao. Pa' que el trabajo dé la plata tiene que ser sudao... él estaba en una vuelta que le salió mal... está tendido en el piso: ya no puede volar...Le prometió a su madrecita una casa grande... que si la quería en Crespo o en Bocagrande. Y que la pobreza a él le fue ganando... y la consecuencia: ahí está agonizando. [...] Vuela: abre tus alas, ¡vuela! Que la muerte no espera. Y te quiere llevar, y te lleva...

¡Acá hay un ángel: la policía ha cortado sus alas! Cuando llegué donde estaba, ya no volaba...

[“El ángel”](#), por “El Afinaíto”. (Liñán, 2006, 0m17s- 1m36s)

--

De rodillas mirando al cielo llora una madre... la que vio caer a su hijo en plena calle. Declaró: “mi hijo no mata ni una mosca, el que es malo ¡usted se equivoca!” Hijo respetuoso, y como malo que se respete: devoto de la virgen María. Rezando un “padre nuestro”, temprano en la mañana salió, y una vela a la virgen prendió... “Compadre voy por lo mío, y aquí llevo mi candelero. Quien trate de impedirlo, yo salgo botando fuego...” [...] Llegó la hora de la verdad, y cuando la vaina está forma’:, ¡hasta el más guapo corre como liebre!... disparos vienen, disparos van: ¡cayó el primero si avisar! Y es que la bala no pide permiso, compadre, que te voy a matar. [...] Si los ricos están completos, entonces, ¿para qué trabajan? Uno pobre jodiéndose el cuero y ¡nunca consigue nada! Y por eso: Maicol traqueteaba...

[“Maicol el traqueto”](#) por “El Afinaíto”. (Liñán, 2006, 0m19s- 3m12s)

En los fragmentos anteriores, se puede apreciar cómo El Afinaíto entendía en la muerte, la consecuencia de los rumbos que tomaban las existencias de muchos jóvenes que nacieron y se

criaron bajo las condiciones estructurales que ponían a las gentes del barrio en situación de desigualdad, empobrecimiento y vulnerabilidad.

En muchas de sus canciones, se introduce la frase “El día de mi muerte, no quiero llanto”, la cual podría interpretarse como una respuesta a esa pulsión de exterminio que se imponía en el contexto de la ciudad barrial, encontrando en la música y en el impulso creativo del arte, una forma de hacerle frente a esas lógicas de borramiento del goce, de la esperanza y de otras formas de disfrutar la vida:

Y si Dios me da otra vida, quiero ser lo que yo soy. No quiero ser abogado, no quiero ser un doctor... ¡Quiero ser El Afinao! Pa' seguir tomando ron: con toditas mis mujeres, y en la misma situación...”

“[El mujeriego](#)” por “El Afinaíto”. (Liñán, 2006, 1m46- 2m06s)

--

La gente me critica porque yo soy mujeriego. Que tengo las corona, pero que no tengo reino. Aunque tengo mis penas, vivo mi vida alegre. No me dejo llevar por lo que diga la gente: pongo mi cara de ángel. Como el que no tiene nada...

“[Los comentarios de un rey](#)” por “El Afinaíto”. (Liñán, 2005, 0m29s- 1m02s)

Su extensa obra musical no solo fue para él mismo, sino que además componía para que otros artistas interpretaran las canciones. En palabras de Juan Carlos Sosa, “El chamba”: “No eran todos los que hacen eso, porque, si yo ya tengo mi canción, ¿Por qué voy a permitir que otro la vuelva éxito?” (entrevista a Juan Carlos Sosa, en Morante, 2016).

La intención de El Afinaíto era contribuir al fortalecimiento de la champeta como género musical, que le permitiera tanto a él como a los artistas de su generación y las siguientes, tener las condiciones para vivir de su arte de manera digna.

Se dedicó a componer, cantar y a hacer presentaciones y giras. Para el año 2001, fue parte de la plantilla de artistas que participó en el álbum compilatorio “La champeta se tomó a Colombia” lanzado por Sony Music.

Entre su extenso repertorio se encuentra una de las canciones más icónicas de la champeta. “Busco alguien que me quiera” es una canción de amor, cuya letra está ornamentada con variados recursos estilísticos y literarios, que, en palabras de productores y demás artistas del género, hacen de esta composición una especie poesía musical, con lo que Sergio hace honor a su primer sobrenombre artístico de “Chayanne” de la champeta:

Había una mujer que sus ojos eran de fuego, y que sus lágrimas eran gotas de hielo...Me dijo que las flores se marchitan de tristeza, cuando las heridas sangran en la conciencia...”

“[Busco alguien que me quiera](#)” por “El Afinaíto”. (Liñán, 2001, 0m12s- 0m38s)

También le cantó a las cosas que sucedían en el barrio, a las mujeres, al amor que sentía por su ciudad... el directorio de temas parecía no agotársele. Empezó a hacer giras internacionales: viajaba mucho a Venezuela a cantar champeta, tenía mucho público en el país hermano.

Acabando diciembre de 2012, había terminado una serie de presentaciones en Venezuela y regresó a Cartagena a seguir grabando. Le dolía un poco la cabeza, pero, eso no lo iba a detener. Llamó a su amigo, el doctor Guillermo Quintana para que le recetara algo rápido: al fin de cuentas, una pasión es una pasión. El 29 de diciembre, se levantó muy temprano y se encerró en el pequeño estudio que había organizado en su casa para poder grabar. Pasó casi todo el día en los arreglos de una canción que se titulaba “Esta es mi noche” y que hablaba de la parranda y el goce. Irónicamente, esa misma noche, el Afinaíto, con solo 36 años, murió a causa de un accidente cerebro-vascular. Nunca escucharía la canción que grabó en las últimas horas de su vida.

Ese año 2012 terminó con un panorama desolador para el mundo de la champeta: seis meses antes había muerto El Sayayín. Se produjo una especie de quiebre en el género que daría paso a lo que vino después. Un ciclo de grandes talentos había terminado, pero su legado seguiría siendo inspiración para nuevas generaciones de artistas champetúos.

5.4 Un caso especial de éxito y vida: Mr. Black, el Presidente del género

Nacido en Cartagena un 3 de mayo de 1979, creció y se crió en el sector Nuevo Porvenir del barrio Olaya Herrera, en aquella Cartagena de los pies polvorientos. De aquel pequeño niño de preescolar que hacía presentaciones musicales en el colegio, sigue vigente el espíritu artístico que ha llevado a Edwin Antequera por el mundo cantando y bailando champeta.

“El Blacky” como le decía de cariño su abuelo al ser quien tenía la piel más oscura de entre todos sus hermanos, siempre fue un niño que demostró tener una genuina inclinación por la música, tanto así que una de las anécdotas que más recuerda es verse sentado debajo del mueble del televisor desarmando una vieja grabadora que le trajo su madre de Panamá. En palabras de Edwin, el objetivo de aquel experimento era averiguar cómo el aparato reproducía las voces que escuchaba: “Yo lo que quería era ver quien estaba cantando ahí dentro... ¡y al parecer quienes cantaban eran las cucarachas!” (Caracol TV, 2018). Este episodio de su vida lo recuerda jocosamente entre risas cuando le hacen entrevistas.

El ambiente en el que creció, rodeado de los altos decibeles de los picós fue un aliciente que lo motivó desde siempre a hacer música:

Me decía mi abuela que fue quien me crió, que yo a toda silla o tanque vacío que veía lo volvía instrumento, o sea, le sacaba ritmo. Por eso te digo que para mí todo era (sobre la) música. Tengo fotos de cuando estaba en preescolar, cuando tenía 3 o 4 años cantando en los viernes culturales (Caracol TV, 2018).

En su caso sucedía que, además, su padre Alexis Antequera era un aficionado a estas máquinas de sonido, por lo que alternaba su oficio de electricista entre semana, con su pasión melómana los sábados y domingos en la terraza de su casa. Al crecer Edwin, su interés por la música lo llevó a trabajar con un carpintero del barrio en la construcción artesanal de las cajas que contenían estos enormes aparatos de sonido. Fue este colega quien le animó a presentarse frente a los productores musicales de la ciudad como artista.

Edwin, quien para ese año 1996 seguía sin hacerse un nombre artístico, tenía unos 17 años y empezaba a ganarse la vida de manera informal: en aquella economía del rebusque a la que acuden muchos jóvenes en la ciudad. Se dedicó a ser vendedor de todo tipo de cosas, trabajó como reciclador y también en la fabricación de las cajas de los picós.

A eso se dedicaba hasta que un buen día, se grabó a sí mismo, y, escuchando su propia voz se convenció de que podía gustar. Tomó el cassette con el borrador de la canción y se la llevó para Bazarro, donde fue tocando las puertas de todos los productores que pudo hasta que alguna se le abrió.

Fue Luis Carlos Sosa, más conocido como “El Chamba”, que precedía el picó El Géminis, quien incluyó uno de los sencillos de Edwin en el repertorio de un volumen compilatorio. Con la canción “[La llorona](#)” empezó su historia como cantante de champeta.

Sobre su nombre artístico Edwin recuerda que, estando en el estudio de grabación, El Chamba le preguntó que si cuál era éste y Edwin pensó en el apodo que le decían en su casa: “El Blacky”. Sin embargo, ya había un cantante de champeta conocido de esa manera, por lo que no podía haber dos.

Sergio Liñán, “El Afinaíto” quien estaba presente en el momento en que se dio esta conversación, intervino en la misma proponiendo el distintivo nombre artístico “Mr. Black” en alusión a su color de piel, tal como su otro sobrenombre. Junto con su carrera musical, también nació una entrañable amistad con este colega.

Fue El Afinaíto quien enseñó a Edwin a componer canciones, a trabajar en mejorar sus arreglos musicales, se convirtió en su mentor. Ambos fueron colegas, colaborando en varios proyectos musicales juntos, pero además fueron amigos y compadres hasta la muerte de Sergio en 2012.

Aun cuando “La llorona”, no podría considerarse como un éxito en el sentido estricto de la palabra, fue un punto de partida que le permitió a Mr. Black iniciar con una carrera artística que se mantiene vigente hasta el día de hoy. Cuando le preguntan por qué se decidió a hacer champeta simplemente responde: “[...]yo empecé en esto de la champeta porque me gustó y porque era la música que yo escuchaba en ese entonces en el barrio en que yo nací...” (Caracol TV, 2018), lo cual demuestra el impacto que tiene la música en la vida cotidiana de las gentes en las comunidades populares de la ciudad.

En 1996 luego de “La llorona” vinieron canciones como “[Simón el bobito](#)”, y “[Me la pillé](#)”; aunque el reconocimiento llegaría con una de las canciones insignias del género: “Los trapitos al agua” que lanzó en 1998, la cual narra una doble infidelidad cometida por las mujeres de ambos protagonistas de la historia:

Compadre lo tengo pendiente. Usted se hace el que no ve. Póngase lentes de aumento, de esos con fondo de botella, pa’ ver si se da cuenta de lo malo de su mujer: la leche que usted se toma, esa se la trae el lechero. Los panes que usted se come, se los trae el

panadero. La yuca que usted se come, esa se la trae el yuquero... y ella siempre les paga, les paga con el cuero...

Yo pensaba que mi compadre me iba a agradecer y sabes ¿Qué me dijo?... “No se escame como el pescao, que el ojo nunca ve pa’ dentro. Usted viéndome la vida y su mujer también haciendo...”

“[Los trapitos al agua](#)”, por “Mr. Black”. (Antequera, 2000, 0m23s- 1m09s)

Tal fue el éxito de este sencillo, que empezó a escucharse y a bailarse en discotecas tanto dentro como por fuera de Cartagena, poniendo en el foco a la champeta como un género musical apreciado más allá de las barreras socio- espaciales de la ciudad.

A principios de los 2000, tras consolidarse como un artista de talla nacional, Mr. Black junto con El Afinaíto, Álvaro El bárbaro y El Sayayín formaron una especie de agrupación musical llamada “Los Astros de la Champeta”, quienes tuvieron la oportunidad de hacer diversas presentaciones en varias partes del país, incluida una memorable presentación en el “Show de las estrellas” de Jorge Barón que fue televisada a nivel nacional. Llegaron a cobrar hasta 20 millones de pesos por presentación. Para ese momento, la champeta estaba en auge gracias a éxitos como “Busco a alguien” de El Afinaíto o “La suegra voladora” de El Sayayín.

No obstante, tras esta rápida etapa de ascenso, la champeta tuvo una especie de caída y el grupo dejó de ser rentable para sus miembros, por lo que cada artista siguió con su carrera en solitario. La situación se puso algo difícil, y Edwin se dedicó a hacer toques con un picó de su propiedad³⁹ para poder sobrevivir y mantener a sus 5 hijos, cada uno de diferente madre.

No era fácil debido a que en la ciudad siempre ha existido una especie de persecución y veto a los toques y en muchas ocasiones, las autoridades le decomisaron el picó. El Mr. recuerda esta etapa con cierta amargura:

Nos discriminaban por el género que cantábamos. Porque en Cartagena todavía es la hora que la champeta tiene veto. [...] y nos decían que es que nuestra música es para los

³⁹ El picó fue bautizado como “El Gemini Jr.”, en honor a la máquina de sonido con la que empezó su carrera musical.

peleoneeros, que es que la champeta genera violencia, que es música de ‘barrios bajos’... (Caracol TV, 2018).

El testimonio anterior refleja que, a pesar del veto que sufría la champeta en el escenario local, esto no fue impedimento para que artistas como Mr. Black siguieran narrando las situaciones que se presentaban en los barrios populares, teniendo en la música, un amplificador de las problemáticas que afrontaban comunidades como en la que él creció:

Braulio el hijo de la vecina: el mayor... dejó de ser gallina para volverse ratón... no encontraba que hacer, al ver la situación. Andaba en vueltas raras: para él era la solución de la noche a la mañana, Braulio era el mandón... ¡tremenda camioneta! Braulio era el patrón [...] Ya Braulio no va a la iglesia a hablar con papá Dios. Ya Braulio no se confiesa: ¡cómo Braulio cambió! Para meterle mano, hay que ser un varón. En el barrio le temen, es Braulio el ladrón [...] “El que no nada se ahoga”, así Braulio me decía. “Me siento en la gloria: ¡soy un ladrón!” ... ¡Pero le llegó la hora! Y que las hace aquí las paga, el que las hace aquí las paga... ya no toma café, ya no ve televisión: le han cerrado los ojos por ser un ladrón. Por andar en la vuelta: quedó con la pata estira’. Tres metros bajo tierra Braulio estará.

“[Braulio el templao](#)” por “Mr. Black”. (Antequera, 2000, 0m15s- 1m52)

--

Como en la vida. Ya no hay que confiar en personas ni nada... Eso me pasó, cuando estaba yo, en una vuelta rara: mi mejor amigo se torció, la policía me echó: pa’ que me pillaran. La película le resultó: con la plata se quedó y ahora estoy pagando cana...

“[Los torcidos](#)” por “Mr. Black”. (Antequera, 2004, 0m19s- 1m53s)

--

Si hubiese escuchado el consejo aquel, que me daba el viejo Andrés: hoy no estuviera tras las rejas... hoy reconozco que pequé, con la piedra tropecé: estoy pagando mi condena... salí con el pie derecho, iba a sacar el dinero, que estaba en aquella caja, pero, me salió trabada... tuve que echarle fuego, pero, se activó la alarma. Y yo: yo salí corriendo, y el guardia me dijo: “¡Oye Kevin!” ... pensé en la huida, pero no había: por todos lados

rodeaba la policía... y no tuve que hacer, y de una pensé: por el dinero había destruido mi vida. Aunque es muy tarde para lamentos, de todo lo que he hecho yo me arrepiento. Y a todo los que andan metidos en el cuento, como pana les dedico este consejo: no lloren, denle tiempo al tiempo, que el diga lo que está correcto, ve y miren que es un mal ejemplo, confiesen y salgan de esto. La vida: no da y no quita. Por eso busca otra salida... yo quise sumar, y no supe restar: ¡son los golpes duros que te da la vida!

“[El preso](#)” por “Mr. Black”. (Antequera, 2013, 0m12s-1m38s)

En estas líricas se evidencia cómo artistas de la champeta como Edwin entendían las circunstancias que ponían en riesgo la vida de los jóvenes ubicados en los barrios vulnerables, siendo la cárcel o la muerte, el destino final al que estaban condenados muchos de estos.

Estas narrativas podrían interpretarse como una denuncia constante, un llamado de atención a las autoridades de la ciudad, quienes, como se ha mencionado previamente, siempre han tenido una visión sesgada de la champeta y han desatendido las causales estructurales que desencadenan las problemáticas que acontecen en el barrio popular, las cuales no han cambiado significativamente en el tiempo:

Esto es una letra para reflexionar: yo nací, en un barrio de abajo. Donde muchos nacen y pocos se crían. Aprendí de lo bueno y lo malo: batallando el pan de cada día. [...] mis amigos, que crecieron conmigo, hoy no están por culpa del destino: a la cárcel, hay muchos que se han ido... otros murieron dejando un gran vacío.

“[Mi historia](#)” por “Mr. Black”. (Antequera, 2016, 0m13s- 1m17s)

Sin embargo, como se mencionó anteriormente, la caída que sufrió el género champetúo poco después de principios de los 2000, impactó negativamente la vida artística de Mr. Black, quien, además, tuvo que afrontar una ruptura amorosa que lo sumió en una profunda depresión, por lo cual dejó de cantar e hizo una pausa en su carrera entre 2007 y 2010.

A pesar de lo anterior, fue en este momento de su vida en el que Mr. sintió que necesitaba estudiar música de manera formal para robustecer al género champetúo. Falsificando su cartón de bachiller (requisito indispensable para aplicar a la universidad), se presentó a Bellas Artes donde estudió 4 semestres de la carrera de música.

Después de haberse retirado de la carrera, la situación económica era crítica para Mr. Black. No tenía un centavo y dormía abrazado a su picó en el piso de la sala de su casa. Fue así como lo conoció Yuranis León, su actual esposa.

Yuranis fue un elemento primordial en la vida y en la carrera de Mr. Black. Fue ella quien se dedicó a trabajar en recuperar la vida artística de Edwin, lo llevaba con los productores, le conseguía presentaciones, lo animaba a seguir adelante. Siendo su coequipera, le ayudó a recuperar su autoestima y la confianza en su música. Fue Yuranis quien lo motivó a vender el picó y a usar el dinero obtenido en promocionar su renaciente carrera.

En 2013, tras algunos obstáculos, Mr. lanzó su canción “[El serrucho](#)” la cual marcó por lo grande su regreso a la vida artística. La canción es una interesante mezcla de ritmos como la cumbia con champeta, introduciendo diversos instrumentos en la producción como el acordeón, y logrando con ello un sonido mucho más comercializable en un momento en que empezaba una nueva etapa de evolución del género champetú. Además de ser un verdadero éxito que puso a la champeta en el radar musical de Colombia y el mundo, “El serrucho” representa una especie de hito fundacional de lo que hoy se conoce como “champeta urbana”, que es la etapa en la que se encuentra actualmente esta música.

Por otro lado, si bien Mr. no finalizó el programa académico de música, la experiencia adquirida en la universidad le dio las bases para fortalecer sus destrezas de composición, convirtiéndose además en arreglista y productor musical. Estas habilidades le ayudaron a potenciar la carrera de nuevos artistas como “Karly Way” y “El Oveja”, con quienes posteriormente grabaría “[Fiesta en la noche](#)”, canción que se convertiría en uno de los grandes éxitos de su posterior regreso a la escena musical de la ciudad.

Luego vendrían más y más éxitos como “[Apretaito al pickup](#)”, “[Bandida](#)” y una canción autobiográfica llamada “Mi historia”, donde narra las peripecias que tuvo que superar para la consolidación de su carrera artística en medio de un panorama social atravesado por la desigualdad, la violencia y el empobrecimiento, condiciones que marcaron trágicamente la vida de muchos de sus conocidos. Tras casi 3 décadas de carrera, en su haber se registran unas 500 canciones grabadas, de las cuales, ha publicado 200: una obra prolífica.

Si bien existen muchas críticas y opiniones divididas respecto a la champeta urbana, Mr. Black ha sido un artista que ha sabido mantenerse vigente y es un caso único de éxito dentro del género: el único cantante de champeta que ha sido reconocido haciendo canciones con crítica social durante el periodo de la champeta criolla, y el único que sigue poniendo a la gente a bailar con el tun tun de la champeta urbana muy de moda por estos días. El único que ha sido aclamado como por el pueblo champetúo como **El Presidente**.

“Uno de los grandes sueños que tengo: conquistar el mundo con la champeta. Todo es posible”

5.5 Las reinas de la champeta: Betilsa Barrios & Lilibeth Cervantes

5.5.1 Betilsa Barrios: La Primera dama de la champeta

Nacida un 11 de febrero de 1970, es oriunda del municipio de Puerto Escondido, Córdoba, Betilsa creció y se crió en Cartagena, a la cual se trasladó a la edad de un año. Su primera inspiración estuvo en la melodiosa voz de su madre, quien cantaba bullerengue día con día mientras realizaba el quehacer de su hogar. Ese rítmico cantar se sumó al repiquetear de los tambores en la distancia y al eco de las ondas sonoras del picó que cada fin de semana, enfiestaban a sus vecinos al son de la “música africana y jibarita” (Barrios, B. comunicación personal, 14 de abril de 2023).

La fascinación por la música crecía en la misma medida en que lo hacía Betilsa, quien, movida por el popurrí sonoro que la rodeaba a diario, terminó llegando a casa del maestro Justo Valdés en el vecino barrio de Nariño. A principios de la década del 80, el maestro, quien por esas épocas ya había consolidado a Son Palenque como un proyecto musical relativamente exitoso, acogió a “Betty”, como le dicen de cariño; como una de sus pupilas. Así Betilsa, inspirada por la carrera de mujeres como Mbilia Bel y Miriam Makeba, se comprometió con una férrea disciplina, a asistir a los ensayos y presentaciones con la agrupación del maestro Justo.

Betilsa empezó a asistir de manera recurrente a las prácticas de Son Palenque donde comenzó también a figurar como voz secundaria en los coros. Al cumplir los 15 años, animada por el mismísimo Justo Valdés, salta a ser la voz principal en los sencillos “[Es la idea](#)” y “[Picarón](#)”

abusador”, 2 de las 8 canciones del trabajo discográfico titulado “Es la idea” de Kaine Sound Band, agrupación musical derivada de Son Palenque.

Testimonio de lo anterior es la foto de aquella adolescente de apenas 15 años que aparece retratada en la portada del LP, siendo la misma, el elemento probatorio con el que Betilsa se reafirma orgullosamente en su título de “Primera Dama de la Champeta” al haber sido la primera mujer en haber incursionado en la champeta criolla.

“La Primera Dama de la champeta” es un título que ciertamente tiene su peso, sobre todo si se tiene en cuenta que éste es un género musical principalmente precedido por hombres. En ese ahora lejano 1985, de manera simultánea con la consolidación de la champeta criolla en el contexto de la Cartagena barrial, surgió Betilsa Barrios como una voz femenina que rompió esquemas en la escena de la cultura popular cartagenera.

Figura 13. Portada y contraportada del LP “Es la idea” de Kaine Sound Band. Fuente: web de Discogs.



Posteriormente, en 1993 comienza su carrea en solitario, pero, no sería fácil consolidarse como una artista de la champeta, sobre todo teniendo en cuenta que Betilsa nunca ha trabajado en una producción musical de la mano de productores locales o con máquinas picoteras. Al ser un género musical predominantemente masculino su propuesta artística resultaba chocante para los productores locales: “Yo nunca he grabado ni he producido nada con un picó. Siempre he trabajado

como con disqueras o cosas de ese estilo, porque a los productores de aquí les parecía raro ver a una mujer cantando champeta...” (Barrios, B. comunicación personal, 14 de abril de 2023).

Esta es una situación que Betilsa atribuye principalmente al machismo preponderante dentro del género, con lo cual se han producido muy pocas oportunidades para las mujeres: “[...]Porque la champeta es más que todo un género musical muy masculino, y todavía es la hora en que casi no se apoya el talento femenino, por eso no hemos podido surgir” ... (Barrios, B. comunicación personal, 14 de abril de 2023).

No obstante, si bien el panorama era complejo para una mujer cantante de champeta, hacia 1996, Betilsa logró colocar su voz como cantante principal en el sencillo titulado “¿Qué es lo te suda?” que hace parte del trabajo discográfico “Mueve mi terapia” en colaboración con la agrupación Black Power, donde figuraban otros artistas como el mismo maestro Justo Valdez o Nilson Argel, conocido como “Nami”.

Ser la pionera que se atrevió a incursionar en la champeta también es una muestra del carácter de Betilsa, para quien es muy importante rebelarse contra todo tipo de opresión en la búsqueda de su libertad. Al ser una mujer negra que vive en el barrio popular, su existencia se ubica en la doble periferia de la raza/clase y de género.

Así las cosas, el enunciarse como *champetúa* al incursionar como cantante de este género musical, coloca a Betilsa a contracorriente frente a la expectativa social sobre el rol de las mujeres, que, en el contexto de la ciudad barrial, se reduce a ser la persona encargada del cuidado del hogar, cuyas cualidades dependen del control de sus actividades por dentro y fuera del ámbito familiar; teniendo en la fidelidad y la monogamia, la máxima de las virtudes que la validen frente al conjunto social. Del cumplimiento de estas cualidades deseables en la mujer, se deriva la reputación misma como bien supremo a ser protegido (Streicker, 1997).

Por el contrario, ser *champetúa*, ya sea porque a las mujeres les guste bailar champeta en los lugares donde ésta se comparte; o porque, en el caso de Betilsa, sea una mujer quien interprete el género, está socialmente mal visto. Debido a que parecen salirse de las expectativas que las relegan solo al ámbito del hogar, al tener ellas dominio de sus cuerpos y de lo que con ellos hacen, su disfrute queda por fuera de las narrativas que establecen los parámetros para el control de su vida y

sexualidad. Así, se cae en la mala reputación y todas las violencias que con ésta se generan. Al respecto, Betilsa es muy enfática al afirmar:

Yo soy una mujer resiliente y siempre me he rebelado contra todo tipo de yugo, tanto masculino, como a todo tipo de esclavitud. Y por eso he sido una persona que se ha esforzado para llegar donde estoy. Nunca me dejé manipular por aquello de que (la champeta) es un género solo para hombres. Siempre perseveré y alcancé. Y aunque no falte en que vea a una mujer cantando champeta como algo raro, yo siempre he pensado que si los hombres pueden hacer champeta, ¿Por qué nosotras no? (Centro Cultural del Banco de la República, 2023).

De ese modo, las letras de sus canciones buscan derribar el estigma que hay sobre ser champetúas, haciendo énfasis en la fuerza que poseen las mujeres y en su capacidad para elegir qué destino seguir para sus vidas. Del mismo modo, reivindica el derecho que tienen las mujeres de disfrutar de su sexualidad de manera libre y consciente:

Amor yo quiero saber, qué es lo que pasa, ¿Por qué tu sudas? Comenta todo el vecindario, que cuando pasas, algo te suda... ¿Qué es lo que te suda? ¿Qué es lo que te suda? ¿Será la frente? ¿O la cintura? ¿Será la espuela, lo que te suda...? ¿Qué es lo que te suda papi? Si vamos al cine: ay se te suda. En la taberna: también te suda. Cuando me besas, yo siento dudas... ya me entró una duda. Ay yo siento dudas... si vamos al cine: ay se te arruga. Cuando me besas, yo siento dudas. Cuando me tocas, ay se te arruga... sudando, sudando. ¡Que sude, que sude! Que suden las piernas. Sudando, sudando...sudando la espalda y también la cintura... sudando, sudando: adelante y atrás...

“[¿Qué es lo te suda?](#)” por Betilsa, “Betty” Barrios. (Barrios, 1996, 0m08s- 2m42s)

Sus canciones también hablan desde sus propias experiencias, de la misma forma en que hay mucho de la realidad de quienes están a su alrededor en el contexto del barrio popular, a quienes siempre está observando y escuchando con atención: “[...]la musa de la inspiración le llega a una en todas partes: en el baño, por la calle, cuando voy a comprar en la tienda...” (Ríos, D., 2021).

Por otro lado, en el desarrollo de su carrera artística, para Betilsa ha sido muy importante reivindicar la ancestralidad contenida en la música en la que trabaja y por la que siempre ha sentido

gran admiración. De su proceso con Son Palenque, le quedó el palenquero como la lengua en la que escribe e interpreta [gran parte de su obra musical](#).

Se siente en la responsabilidad de ser una guardiana protectora de este idioma aun cuando no nació en San Basilio de Palenque: “¿Por qué nosotros tenemos que dejar morir aquí este idioma tan precioso? Si tenemos esta lengua intacta de aquí mismo de Palenque que es el primer pueblo libre de América”. Es una apasionada de este idioma y algunos otros idiomas africanos: también habla y entiende algo de Zulu, Bantú y de Suajili.

Hacia 1997 hace un alto en su carrera musical con el nacimiento de su primer hijo Didier, quien sería seguido por su hermano Diego dos años más tarde y finalmente por el último de los tres, Deivis. Siendo ahora esposa y madre, Betilsa se dedica a estudiar varias carreras en el SENA con el objetivo de robustecer su economía familiar.

Si bien la música es su pasión principal, otros de sus intereses se encuentra en la cocina, por lo cual abrió un restaurante familiar: Kanatulé, lugar donde alterna sus dos pasiones, el canto y la cocina; y de paso, lleva el sustento a su hogar.

A pesar de la pausa que tomó en su larga carrera musical, en el año 2016 fue reconocida por el Comité de Patrimonio Inmaterial de Cartagena de Indias y por la Fundación Roztro (que se encarga de trabajar por la conservación del género champetúo), por ser la primera mujer en cantar champeta de manera oficial y pública. Tal distinción habla de la carrera de Betilsa como “[...]Estrategia de reivindicación de los Derechos Humanos en Cartagena” por su aporte en el papel de la mujer dentro de la champeta.

Figura 14. Reconocimiento otorgado a Betilsa Barrios.



Nota: Este reconocimiento fue otorgado por parte del Comité de Patrimonio Inmaterial de Cartagena de Indias y por la Fundación Roztro por ser la primera mujer en incursionar como cantante en el género musical champeta. Año 2016. Fuente: archivo personal de Betilsa Barrios.

A partir del año 2018, forma una banda llamada “La Primera Dama de la Champeta” en honor a su propio título y volvió a la escena musical de la ciudad con nuevos temas y de la mano de Víctor De La Cruz como mánager y representante musical.

En 2022, sacó un sencillo titulado “[Chupa mi chocolate](#)” en colaboración con el artista Ugandés conocido como Gabinika, fortaleciendo la base de su fanaticada, la cual es sorprendentemente grande en ese país africano. El sueño de Betty es viajar con su música por el mundo. Y aunque ya ronda por los 55 años, no desiste de su pasión por la música, conservando su voz con la misma, o quizá, mayor potencia de aquellos años de principiante.

Betilsa sigue siendo estando vigente a través de invitaciones a conversatorios, entrevistas y conferencias, donde ofrece reflexiones y puntos de vista sobre la champeta, su devenir y su futuro, y es enfática en afirmar que si bien: “[...]muchos dicen que la champeta no va para ningún lado, (...) la champeta sí tiene futuro, porque, más que todo, es un género que se volvió una cultura, que es y hace parte de nuestra identidad” (Centro Cultural del Banco de la República, 2023).

5.5.2 Lilibeth Cervantes: “*Soy la cebolla que te hace llorar*”

Nacida en 1988 en la isla de Tierra Bomba, zona insular de Cartagena De Indias, Lilibeth Cervantes es la mayor de tres hermanos. Creció influenciada por el ambiente de la música. Aunque, inicialmente, solo estaba interesada en la música romántica, razón por la que se la pasaba escuchando baladas en la emisora Radio Tiempo, mismas canciones que cantaba a todo pulmón mientras realizaba sus quehaceres diarios.

Aquella pequeña niña que se pasaba las tardes de los fines de semana pescando, jugando fútbol con los pies descalzos e improvisando conciertos con micrófonos de palo y con instrumentos caseros junto a sus amigos del barrio, ha sido la portadora de la voz femenina más exitosa de la champeta; una de las rarísimas excepciones de este género predominantemente masculino.

Un día cualquiera de 2010, su primo Michel Martínez Anaya, quien ya era un reconocido cantante en el mundo de la champeta, la escuchó entonando una de esas baladas que a Lilibeth tanto le gustaban en el patio de su casa. Michel se le acercó y le comentó que tenía la voz buena, que si no quería ser cantante. Lilibeth, con escasos 15 años, solo tenía claro que si era cantante, no iba a serlo precisamente de champeta.

Pero Michel fue persistente y logró que la jovencita, de apenas 15 años, lo acompañara a realizar una presentación en vivo en medio de un toque de picó. Cantaron a dúo una canción de champeta que estaba de moda para la época y la voz de la muchacha tuvo tan buena recepción, que los aplausos la convencieron de que la champeta sí podía ser lo suyo contrario a lo que ella misma pensaba.

Fue entonces cuando, bajo la mentoría y el apoyo de su primo Michel, ese mismo año lanza la canción “[El camaleón](#)”, la cual se convirtió en un rotundo éxito. Empezaron a surgir los contactos para concretar presentaciones y grabar nuevos discos.

Junto con Michel su primo como coequipero, empezaron a consolidar un proyecto artístico sin precedentes en la historia de este género musical: una mujer cantando sobre lo que significaba ser una fémica en el mundo de la champeta, colocando en el centro de sus líricas, lo que sienten, experimentan y viven las mujeres en el contexto del barrio popular, abordando especialmente como se entiende el amor y la gestión de las relaciones de pareja desde la perspectiva femenina:

Suerte y muerte para los hombre que son faltones, que son faltones. Aquellos que se creen machistas ¡y no se ajustan los pantalones!

“[Suerte y muerte](#)” por Lilibeth Cervantes. (Cervantes y Martínez, 2010, 2m36s- 2m45s)

--

Te queda mal, te queda mal: si crees que los hombres también no lloran. ¿Qué te creías? ¡¿Qué te creías?! ¿Que yo te iba a esperar y no iba a llegar otro? Y ahora: te vas, te vas, te vas... da la media vuelta y ¡no vuelvas! [...] ¡Velo ve!, ¿Quién te crees que no ibas a llorar por esta negra sabrosa? Fíjate, mira bien: no seré una reina pero tengo mis cosas... ¡Soy la cebolla que te hace llorar! Tú te creías un duro y ahora andas atrás...

“[La cebollita](#)” por Lilibeth Cervantes. (Cervantes, 2014, 1m18s- 2m34s)

--

Me heriste, fallaste, fingiste: ¡Me engañaste! Y ahora paga, paga, paga: con la misma moneda que tú me pagaste. Y ahora llora, llora, llora: fuiste el camaleón que de mí quiso burlarse... Te montaste en tu nube y se te cayó la vuelta: ¡píllalo, píllalo! Ahora yo estoy para' y tú me quieres de vuelta: y eso no va, ay papa, ¡eso no va!

“[El camaleón](#)” por Lilibeth Cervantes a dúo con Michel Martínez (Cervantes y Martínez, 2010, 1m21s- 2m08s)

--

Se te olvidó que hay un Dios en el cielo. Si Él está conmigo ¿Quién contra mí? Tu maldad me hizo daño y aún estoy aquí [...] vete lejos: ¡vete! Vete lejos: ¡vete! Fuera ya no vuelvas, fuera ya no vuelvas. Esa es tu paga, ahí tienes pecador. Esa es tu paga, ahí tienes por faltón. Lágrimas de cocodrilo, yo no creo en esas. Mucho menos en perros, que buscan su presa. Ábrete, vete. Ábrete: ¡vete!

“[Lágrimas de cocodrilo](#)” por Lilibeth a dúo con Michel Martínez. (Cervantes y Martínez, 2010, 0m18s- 1m41s)

Este constante cuestionamiento sobre la masculinidad tradicional en las relaciones de pareja y cómo afecta el machismo a las mujeres, es uno de los ejes centrales de la obra musical de Lilibeth⁴⁰. Al encontrarse desarrollando una carrera en un género musical mayoritariamente masculino, esta artista le apostó a escribir canciones que expresaran las maneras en que las mujeres pueden gestionar y superar las relaciones fallidas, poniendo al centro su valor como personas capaces de rehacer sus vidas, con o sin un hombre a su lado. Lo anterior se evidencia cuando Lilibeth es enfática al afirmar:

[...]No todo pueden ser hombres, tenía que haber una mujer cantando champeta. Y por mi parte, siempre estaré defendiendo a las mujeres. [...] (en todo caso) mi éxito se debió a que (casi) no había mujeres atreviéndose a hacer champeta. Y yo, no solo me atreví a cantar, sino también a hacerlo con calidad. Tengo una voz muy amada y eso es algo que siempre me han querido... (entrevista a Lilibeth Cervantes para el canal de YouTube Rutas Picoterías, 2020)

Lo expresado por Lilibeth en el testimonio anterior en relación a su obra musical es significativo, toda vez que, entre 2009 y 2012 (años en los que surge y se consolida la carrera musical de esta artista) en Cartagena se presentaron aumentos significativos en los casos de violencia doméstica e intrafamiliar, los cuales “[...] sucedieron en 20 de los 131 barrios de la ciudad; (siendo) el barrio Olaya Herrera (el que presenta) mayor número de denuncias, [...] seguido por El Pozón. Estos dos barrios están ubicados en la denominada ‘zona marginal’ de Cartagena.” (Silva, 2017, pág. 162). La mayoría de los casos tienen como víctimas y depositarias de las violencias a las mujeres, las cuales representaron el 94% de los casos registrados oficialmente (Silva, 2017).

En la música de Lilibeth se evidencia una especie de reivindicación de una vida libre de violencia para las mujeres, poniendo al reverso las narrativas que ubican a las champetúas como seres de poco o nulo valor dentro del conjunto social (Streicker, 1993), utilizando este género musical como

⁴⁰ Es significativo que, por ejemplo, las cifras concernientes a violencias de género se analicen dentro de otros indicadores como los de “violencia interpersonal” o “violencia intrafamiliar” en los informes de calidad de vida Cartagena Cómo Vamos y de otras fuentes como la Secretaría de Interior o del departamento de Policía. Esta situación puede generar un sesgo a la hora de analizar cómo se presentan las agresiones perpetradas contra las mujeres durante el periodo estudiado (2000-2012). Sin embargo, es muy dicente cómo, por ejemplo, se presentó un alza considerable en las tasas de homicidios a mujeres en el año 2011, representando el 11% del total de homicidios que ocurrieron ese año, con un total de más de 23 víctimas fatales. Es interesante observar cómo en este contexto surge la figura de Lilibeth Cervantes, cuya carrera como la cantante mujer más exitosa del género hasta la fecha, se corresponde con un aumento considerable en las violencias perpetradas contra las mujeres en la ciudad, colocando su voz como una valiosa mirada femenina de esa Cartagena popular y barrial en medio de un circuito cultural predominantemente masculino.

la herramienta que le permitió amplificar su mensaje, el cual tuvo una gran resonancia en los sectores populares de la ciudad al ser ésta aclamada como “La reina de la champeta”.

Luego del “Camaleón” vinieron más éxitos entre los que se destacan muchas de las canciones más aclamadas por los seguidores de la artista: “[Suerte y muerte](#)”, “[La cebollita](#)”, o “[Lágrimas de cocodrilo](#)” la cuales cantaba a dúo con su primo y mánager Michel.

Figura 15. Caratula del CD compilatorio “Champetiando con Michel y Lilibeth” lanzado en el año 2010.



Nota: Fuente: web Apple Music.

El reconocimiento de la artista fue tal, que la llevó a conseguir presentaciones en Venezuela, donde contaba también con una extensa fanaticada. Sin embargo, su vida artística tuvo un abrupto receso en 2014, cuando, después de haber sufrido un atentado, su primo y mentor Michel Martínez decide abandonar su propia carrera artística y convertirse al cristianismo, dedicando su talento al servicio de la comunidad religiosa a la que pertenece. Es así como, viéndose prácticamente sola en medio de un ambiente musical precedido principalmente por hombres, Lilibeth, con solo 19 años, se toma una pausa de la música.

En diciembre de ese mismo año 2014, se extendió entre su fanaticada la noticia de la muerte de una mujer cantante de champeta llamada Lilibeth, situación que, casualmente, coincidía con la desaparición de “La reina de la Champeta” de los escenarios. Sin embargo, se trataba de Lilibeth

Castro, también cantante de champeta, quien, después de haber sufrido algunos cuadros de depresión, fue hallada sin vida en el hogar de reposo en el que se encontraba habitando en la ciudad de Montería.

La autora del “Camaleón” tuvo que salir a desmentir la noticia, a la vez que hacía énfasis que se había retirado temporalmente de la música para dedicarse a su propio hogar, pues en ese periodo se había casado y ya tenía tres hijos con su esposo Jair García.

Sin embargo, el público seguía sintiendo que a la champeta le hacía falta la voz de su “Reina” por lo que las solicitudes en sus redes sociales motivándola a retomar su carrera seguían amontonándose en sus bandejas de mensajes. Fue entonces, cuando en 2019, contactó a Víctor Olascoaga para que tomara el manejo de su representación, y volvió a los escenarios con un [concierto realmente concurrido en la ciudad de Barranquilla](#).

El regreso de “La Reina de la champeta” es solo temporal, pues Lilibeth tiene entre sus planes retirarse definitivamente de la música al cumplir los 35 años, por lo que se prometió a sí misma y a su fanática dar lo mejor de ella, sacando nuevos temas que prometen ser éxitos y recordando las mejores épocas de su carrera, en las que la gente la esperaba en la entrada de sus conciertos con velas encendidas y coreaban sus canciones al unísono...⁴¹

5.6 “¡Es Kevin Flórez en el beat...!”: El rey de la “champeta urbana”.

Nacido el 19 de agosto de 1991 en Cartagena De Indias, Kevin creció y se educó en el seno de una familia en la que se apreciaba y se disfrutaba la música. Su padre, Rafael Flórez Moreno siempre se consideró un melómano empedernido y su amor por el arte musical se reflejaba en su apariencia y forma de ser, tanto que era conocido por ser “champetúo”. Su madre, María Eugenia Rodríguez, una consagrada ama de casa y coequipera de su marido, era el sostén de su hogar y quien se encargaba de solucionar el día a día mientras su esposo se dedicaba a cultivar el talento de los cuatro hijos que tienen juntos (Keiner, Kingston, Cindy y Kevin).

Es una anécdota conocida que, mientras estaba embarazada de Kevin, María Eugenia estimulaba tempranamente al bebé en su vientre colocándole rap a través de un pequeño parlante de un viejo

⁴¹ Al momento de la escritura de estas líneas, en enero de 2025, Lilibeth tiene 37 años, sin embargo, su mánager sigue recibiendo propuestas musicales y para presentaciones a nombre de la artista, lo que sugiere que, por el momento, la carrera de la “Reina de la Champeta” sigue su curso con normalidad...

radio que había en casa: “A él solo le gustaba el rap. Si se le ponía otra cosa... no sé, vallenato, se quedaba quietecito” (Noticias Caracol, 2024), relata la mujer con una amplia sonrisa.

Según cuentan sus familiares, esta fascinación primigenia por el rap lo hizo emitir los característicos sonidos del beatbox (imitación de los instrumentos que se hace con la boca) antes de pronunciar sus primeras palabras. A la tierna edad de 8 meses, al niño se le conocía como “Kevin Rap” en alusión a su gusto por este género musical.

En 1996, su padre consiguió una videocámara y empezó a grabar las presentaciones que improvisaban los pequeños en la sala de la casa. Al crecer en un barrio vulnerable, el hombre intentaba alejar a sus hijos de toda situación de riesgo llenando el tiempo de ocio que los niños pudieran tener con arte y entrenamientos musicales.

Así es como, hacia principios de diciembre de ese mismo año, “El Farra”, como también es conocido el padre de Kevin, llega tarareando una canción de su completa autoría a la que le colocó el nombre de “Martillando”. La letra era una alusión al oficio de herrero que desempeñaba para una empresa local en la que trabajaba. Kevin se aprendió la canción rápidamente y entonces a su padre se le ocurrió proponerle a su jefe una presentación con dos de sus hijos (Cindy quien tenía 8 años y Kevin de 5) en la celebración de la fiesta de fin de año. La presentación, que fuera la primera que hiciera Kevin frente a un público, fue todo un éxito. Tanto así que el jefe de su padre vaticinó una vida de logros musicales para el niño. Con el tiempo tal vaticinio se cumplió.

A la edad de 8 años, Kevin grabaría una canción en el marco de una campaña de la Secretaría de Educación de Cartagena, la cual buscaba desincentivar la deserción escolar en los barrios populares. La canción titulada “[Niño estudioso](#)” fue grabada en colaboración con sus hermanos Keiner y Kingston, poniendo en el ojo público al pequeño Kevin, pues era el único niño haciendo rap en la ciudad para 1999.

Entrando en el 2001, con 10 años, Kevin compondría su primera canción, a la cual llamó “El pasamontañas” mientras recibía clases en el salón. El artista recuerda haber sido sorprendido por su maestra, quien le decomisó el pequeño radio de pilas con el que estaba musicalizando la letra que iba escribiendo.

Todos estos antecedentes reafirmaron en Kevin su deseo de hacer música profesionalmente. Sin embargo, su carrera artística empezaría de manera oficial cuando se suscribió al Passa Passa Sound System como uno de los artistas pertenecientes a la plantilla de colaboradores de este picó.

Para el año 2012 lanza, en colaboración con el Passa Passa la canción “[El árabe](#)”, un proyecto musical perteneciente al género dancehall, muy popular en la ciudad para esas épocas.

Esta primera fase de su carrera artística con el picó, le abrió las puertas a escenarios ubicados más allá del contexto barrial, colocando su producción musical en las discotecas y bares más prestigiosos de la ciudad. Su padre, quien se había retirado del trabajo con la empresa, compró varios equipos con los que improvisó un estudio casero en el que grababa y quemaba copias en CD con las nuevas canciones de su hijo, las cuales repartía en las presentaciones en vivo que realizaban en las fiestas.

Esta estrategia los llevó a colocar la música de Kevin en manos de un prestanombre político, quién pagó la primera suma millonaria por una presentación privada del joven (monto que ascendía a 2 millones de pesos, una cantidad considerable de dinero, considerando que hasta el momento, Kevin se presentaba de manera gratuita con tal de obtener visibilidad).

Hacia el 2013, el joven saca la canción “[La invité a bailar](#)”, considerada por muchos, como un hito fundacional de lo que ahora se conoce como “champeta urbana”, la cual fusiona elementos de otros géneros musicales como el reggaetón y el pop latino, con la champeta, generando nuevas innovaciones a nivel sonoro y estético dentro del género.

Sobre este sencillo, Kevin señala que es el relato de la experiencia champetúa de personas de los estratos medios y altos de la ciudad, quienes, al verse expuestas al dancehall y a la reciente champeta urbana en las discotecas, empezaron a involucrarse, aunque de manera discreta, en las fiestas de picó y demás espacios de la ciudad popular donde acontece la champeta:

Decía que no bailaba champeta y yo: la invité. La invité y fuimos a una caseta y yo: la agarré. La vaina se puso bien bacana y ahí mismo yo la apreté. Me dijo que aquí quiere volver... ya está trama'. Le gusta que le baile apretao, que la coja de lado a lado, y que la pegue contra la pared, bien arrinconada. Y que le baile pero bien meneao: hasta abajo... a esta mami le gustó este show, me dice que esto es lo mejor, que si esto se repite me promete que llevará más amigas al show... Oye y a esta nena le gustó este flow...

“[La invité a bailar](#)” por Kevin Flórez. (Flórez, 20103, 0m18s- 1m05s)

Aunque la letra de la canción sugiera que el gusto por la champeta puede llegar a ser adquirido por personas ubicadas más allá del contexto popular, la necesidad de mantener tales preferencias musicales en bajo perfil da cuenta de que, a pesar de los niveles de aceptación social que éste género ha ido logrando con el paso del tiempo, aún conserva cierto nivel de estigma en la ciudad, con lo que ser asociado con ésta no termina de ser una característica del todo deseable. En otras palabras, como menciona Rubén Darío Álvarez: “Me gusta la champeta, pero no se lo digas a nadie” (Álvarez, 2016 para Blogs El Universal).

No obstante, del nuevo estilo musical que se ha presentado en la champeta urbana con artistas como Kevin Flórez, se ha logrado involucrar a audiencias más jóvenes y en muchos más lugares, lo que de alguna manera, es una especie de apuesta por la conservación y el futuro de este género musical. Esto, en palabras de Edwin Antequera, más conocido como “Mr. Black”, representa la permanencia de la champeta en el tiempo, teniendo en Kevin Flórez a alguien que “[...]le dio nuevos aires a la champeta, marcó un nuevo estilo, trajo nuevos oyentes al género. Yo diría que aportó mucho...” (Noticias Caracol, 2024).

El éxito de Kevin se refleja en cómo el sonido que le ha impreso a su música ha llamado la atención de artistas internacionales como el cantante colomboestadounidense de origen puertorriqueño Nick Rivera Caminero, más conocido por su nombre artístico “Nicky Jam” con quien grabó la versión en remix de “[Con ella](#)”. Otra de las colaboraciones que más enorgullecen a Kevin es la que logró hacer con Damian Marley, hijo del mundialmente famoso Bob Marley con quien produjo la canción “[Quién dijo miedo](#)”. Del mismo modo, ha colaborado con numerosos artistas de la champeta como Mr. Black, Fayber Luis Salgado- “Young F” o los gemelos Criss y Rony, engrandeciendo la escena de la música local. También ha estado en numerosas giras internacionales en países como Estados Unidos, Alemania y otros países europeos, llevando la música popular cartagenera a diversos escenarios a nivel mundial.

Con apenas 33 años, el ‘Rey de la champeta’ urbana es uno de los artistas del género que más ha producido canciones (aproximadamente 400) y ha consolidado una carrera prolífica que cuenta en su haber con una docena de premios, incluido el primer Congo de oro que ha conseguido la champeta en toda su historia como género musical.

Actualmente se dedica a apoyar la carrera musical de posibles nuevos talentos para la champeta a través de “campamentos musicales” en donde convoca a jóvenes artistas (ya sean músicos, cantantes o bailarines) y trabajan experimentando con la música, produciendo nuevos sonidos y grabando demos. Esta es su apuesta con la que busca consolidar el futuro de la champeta, sembrando la semilla del arte y la música en las nuevas generaciones de cartageneros que quieren superar las dificultades de la vida en el barrio.

6 Conclusiones y reflexiones finales

De Cartagena De Indias como locus cuya especificidad histórica posibilita la aparición de la champeta: tal como se va visto a lo largo de este trabajo, la champeta se presenta, no solo como un género musical, sino como un hecho social anclado a las dinámicas de la cultura popular de la ciudad conectándose de manera primordial, con ciertas variables que dan cuenta de la especificidad histórica de Cartagena.

La primera de estas variables tiene que ver con el contexto en que se dio la colonización del territorio donde se asentaría la ciudad. Las características morfológicas de la otrora isla de Kalamarí, rodeadas de cuerpos de agua con salidas estratégicas sobre el mar Caribe, sentarían las bases de las dinámicas portuarias de la ciudad, marcando una diferenciación con las actividades económicas y sociales en otras colonias establecidas en el continente. Este hecho es relevante, toda vez que el puerto le confiere dos características especiales a Cartagena. La primera se da a través de la temprana introducción en el territorio de la mano de obra esclavizada a través de la trata negrera. Y la segunda se relaciona con el primigenio carácter cosmopolita que adquiere la ciudad al ser uno de los puertos más importantes de la época colonial, situación que favoreció la circulación permanente de todo tipo de gentes, acervos, dispositivos e intercambios culturales, lo cual se ha mantenido en el tiempo.

Esta segunda característica, como bien se explica en el capítulo 3, sería clave para la posterior aparición de la champeta, debido a que el puerto, y la vida que en éste acontecía, fueron puntos de entrada que permitieron la circulación y la apropiación social de los dispositivos y saberes que moldearían la escena cultural popular a través de la música.

Por otro lado, es menester mencionar que, en el marco de la sociedad colonial cartagenera, los lineamientos que determinaban el acceso a los privilegios, especialmente en lo tocante al lugar en que se habitaba la ciudad, se establecieron en los términos de una jerarquía socio- racial. Así las cosas, el establecimiento de un modelo urbanístico a la manera centro- periferia es una realidad histórica que se ha replicado numerosas veces en el devenir histórico de la ciudad.

Teniendo en el barrio Getsemaní la primera de sus periferias, las comunidades racializadas de esa primera configuración de la ciudad, establecieron ciertas redes de relacionamiento a través de muchos procesos de resistencia, que, además de perseguir la supervivencia, representaron nuevas

formas de relacionamiento social más allá de la subordinación, la dominación esclavista y el sistema de castas (Ripoll, 2006), siendo la música y tradición sonora trasplantada en suelo americano, posibilidad de encuentro para resistir e imaginar nuevos mundos, mediante “[...] astucias y mañas de libertad y de reconstrucción de formas de hacer, lógicas y memorias divergentes” (Garrido, 2007, p. 463).

Dicho lo anterior, los precedentes históricos que hasta aquí se relacionan, posibilitan a su vez el cimarronaje como proceso de resistencia histórica, en el que las personas negras y afrodescendientes, buscaron establecer “[...] espacios autónomos de vida social, económica y productiva en territorios alejados de la autoridad colonial” (Castaño, 2015, p. 67). La resistencia permanente a la institución de la esclavitud como condicionamiento a perpetuidad de las personas africanas y afrodescendientes, es muestra de una especie de reinterpretación de la nueva realidad material que suponía la traslocación de la vida en un nuevo territorio bajo las condiciones de sometimiento.

Surge entonces el cimarronaje como una respuesta que nos habla de la capacidad de las personas negras de tomar en sus manos sus propias vidas y destinos, siendo éstas “[...]no solo fuerza de trabajo sino también [...] agentes constructores de una historia, que, a pesar de las circunstancias adversas, elaboró su cultura y estableció relaciones con otros grupos sociales” (Navarrete, 2012, p. 259). Entender el cimarronaje como proceso de larga duración histórica, que sigue estando presente hasta el día de hoy en la realidad material, concreta y cotidiana de los habitantes de San Basilio de Palenque es crucial, debido a que la música y todos los demás elementos de la tradición oral de este pueblo, son semilla de la cual posteriormente germinará el movimiento champetúo, teniendo en los palenqueros a los pioneros del género, quienes a su vez, están ubicados en una doble periferia.

Algunos de estos procesos de cimarronaje llevados a cabo por los palenqueros a lo largo del tiempo, se trasladan con ellos al contexto de la ciudad barrial y periférica a raíz de los eventos de violencia que promovieron el exilio de gran parte de esta población hacia otros centros urbanos. En ese orden de ideas, con la consolidación de comunidades barriales compuestas por numerosas poblaciones palenqueras y afrodescendientes en diversos barrios populares de Cartagena, como Chambacú (hoy desaparecido) y Nariño, se establece la conexión definitiva que ubica las

resistencias históricas llevadas a cabo por las personas negras en la música y la cultura popular de la ciudad.

Esta singularidad también da cuenta de cómo la champeta se conecta históricamente con los procesos socioculturales y hasta urbanísticos de la ciudad, los cuales están determinados en gran parte por los asuntos derivados de la racialización en la que ha visto implicados de la mayoría de sus habitantes. También se presenta como ventana de posibilidad que le asigna ciertos sentidos y sustentos políticos e ideológicos a la música champeta, la cual se enuncia, principalmente, desde una etiqueta racial.

Con la actualización de todas estas formas de resistencia que se adecúan a cada momento específico de la historia de la ciudad, sucede también que, la champeta en sí misma, comprende una periodicidad histórica propia que se sitúa a partir de 1985 aproximadamente. Este periodo histórico, con sus particularidades intrínsecas, se presenta como el telón de fondo en el que se consolida y va evolucionando la champeta como género musical, introduciendo en su quehacer nuevas maneras de interpretación de la realidad.

Esta reinterpretación de la realidad a su vez es posible gracias a la apropiación social de los dispositivos que permitieron la creación y fortalecimiento de las redes relacionales que propiciaron la aparición de este género musical en la escena barrial de la ciudad, creándose en el proceso nuevas narrativas que ponían al centro la creatividad, las luchas y reivindicaciones de los cartageneros populares. Estas narrativas que se erigen en contraposición a la pulsión de borramiento y exclusión orquestada desde las élites, para quienes es más importante hablar de la herencia hispánica de la ciudad en los discursos oficiales. De la misma forma, dan cuenta de cómo las personas que habitan en las comunidades barriales se entienden a sí mismas y se relacionan entre ellas y la ciudad; constituyéndose en una apuesta que reconstruye una historia de aquella Cartagena de los pies polvorientos, donde viven en condiciones de exclusión, marginalización, violencia y empobrecimiento.

A la luz de estos planteamientos, en la champeta confluyen un mundo de elementos que le permiten al cartagenero barrial y popular, construir de manera colectiva, una especie de archivo histórico, que, desde la música y la oralidad presentes en la tradición musical afrodescendiente, contiene los relatos de una cotidianidad en la que discurren otras formas de ser, hacer y relacionarse, que se potencializan en la creación de nuevos universos que permiten el disfrute de la vida.

De la champeta como el archivo: teniendo en cuenta lo anterior, se encuentra pertinente hablar de la champeta como un archivo histórico. Si tenemos en consideración que “[...] hay canciones que dicen más sobre una determinada época, hecho o situación que las narraciones escritas, las noticias de los diarios, o los comentarios de los historiadores” (Giménez, 2004, p. 524), en la champeta, cuyas fuentes se hallan principalmente en las cotidianidades del barrio popular, sus calles y las experiencias vitales de sus gentes, podría decirse, se cumple esta máxima.

Estas fuentes de las que se alimentan los relatos de la experiencia social que acontece en el barrio popular, están enmarcadas en el contexto de los factores determinantes que condicionan la calidad de vida de los cartageneros barriales y periféricos. Sin embargo, por contradictorio que parezca, son estos condicionantes los que se esgrimen como evidencia de la conciencia social poseída por los habitantes de la ciudad, quienes levantan su voz y, mediante la música, exponen los elementos de una denuncia constante que busca reivindicar sus derechos y una vida en el goce.

Ahora bien, bajo el entendido de lo que se ha expuesto hasta aquí, es necesario hacer algunas otras precisiones para poder hablar de la champeta como un archivo. En primera instancia, es relevante mencionar que el levantamiento de esta otra historia de la ciudad y la configuración de un archivo en que están consignados los relatos que la componen, es posible gracias a la capacidad creativa y de agencia del individuo en posición de subalternidad, que, para el caso que nos convoca, vendría siendo el cartagenero barrial y periférico. Al ser éstos quienes están en el centro de sus propias narrativas, las cuales se construyen colectivamente; se amplían las posibilidades de re-pensar metodológicamente la producción de conocimiento histórico, situándolo por fuera del marco de pensamiento occidental, impregnado de nociones eurocéntricas que terminan siendo excluyentes (Prakash, 2010) y parcelarias (Cesáire, 1950).

Teniendo en cuenta que a la champeta se le ha relegado a un lugar de estigma social por representar valores contrarios a las nociones civilizatorias promovidos desde las élites de la ciudad, la existencia misma de ésta como un acervo cultural de construcción colectiva puede entenderse como un punto de partida que respalda la existencia de una consciencia “insurgente” (Dube, 2001) por parte de las comunidades barriales de Cartagena, posibilitando la reivindicación de sus propias narrativas a través de un nuevo ejercicio historiográfico (Spivak, 1985).

Darle la vuelta al silenciamiento al que han estado sometidas las voces subalternas se corresponde también con un ejercicio empoderante que le permitirá a los estudiosos e investigadores de la

champeta salirse de los esquemas hegemónicos de producción de conocimiento desde los cuales se gestionan y controlan los relatos de la experiencia social y humana, que para el caso de las narrativas históricas, debe ser validada a través de la existencia de un archivo material que la respalde. Al romper estos esquemas también se genera un quiebre en las lógicas de poder que validan un discurso dominante ante la imposibilidad de pensar en nuevas fuentes de producción epistémica que estén ubicadas más allá del marco de referencia occidentalizado que atiende, principalmente, a una jerarquía básica (Archila, 2005).

Al proponer este género musical como un archivo, es necesario mencionar que éste cuenta con diversos mecanismos de producción documental que lo surten o proveen. Estos mecanismos pueden ser entendidos como el compendio de actuaciones, prácticas sociales y culturales; así como las redes de conocimientos y relacionamientos que se presentan como ventana de posibilidad para la creación y consolidación de nuevas narrativas a través de la champeta; los cuales se desarrollan en los lugares donde discurre esta música: en el baile de picó, en la fiesta que sucede en la calle, en la caseta, en el estudio de grabación, etc.

Como resultado, se producen diversos documentos históricos susceptibles de ser consultados, entre los que se destacan, principalmente, las canciones con todos sus componentes: líricas, voces, musicalización y demás aditamentos sonoros. También hacen parte de estos documentos los álbumes compilatorios o *volúmenes*, los registros fotográficos y de video que acompañan la producción musical, y, no menos importante, las memorias de los hacedores y de quienes disfrutaron y comparten el género.

Llegados a este punto, una última precisión se hace necesaria. Todos estos documentos históricos se soportan en diversos formatos, convirtiendo la experiencia archivística de la champeta en una de carácter múltiple. El carácter multiformato de la champeta permite hablar de un archivo que, dadas las circunstancias, está vivo; siendo posible su acceso a través de otras sensaciones que sobrepasan la noción tradicionalista del archivo como papeles almacenados en un estante (Da Silva, 2002).

Esta particularidad se conecta con lo mencionado anteriormente cuando se explica que la apuesta de este tipo de trabajos está contenida en el ejercicio de repensar la creación de conocimientos, así como las formas en que se valida la producción epistémica, entendiendo que es posible pensar en otras maneras de hacer las cosas. Estas maneras son adecuadas en todo sentido, y hacen parte de

los contextos que les dan origen, ajustándose a las necesidades de quienes son partícipes en su construcción.

Bibliografía

1) Fuentes primarias

- Entrevistas realizadas para este trabajo:

Arellano, L. (2025, 20 de febrero). *Entrevista personal*

Carbonell, J. J. (2024, 19 de julio). *Entrevista personal*

Deavila, O. (2022, 20 de abril). *Entrevista personal*

Fajardo, A. (2025, 27 de enero). *Entrevista personal*

Iriarte, M. (2025, 22 de enero). *Entrevista personal*

Marín Martínez, M. A. (2024, 10 de octubre). *Entrevista personal*

Marín, Y. (2023, 23 de mayo). *Entrevista personal*

Marín, Y. (2024, 31 de julio). *Entrevista personal*

Martínez Miranda, L. G. (2023, 15 de abril). *Entrevista personal*

Mondol, A. (2024, 16 de julio). *Entrevista personal*

Reyes Altamar, C. (2023, 22 de marzo). *Entrevista personal*

Reyes Altamar, c. (2024, 04 de diciembre). *Entrevista personal*

Salcedo, L. G. (2024, 26 de julio). *Entrevista personal*

Suarez Barrios, D. (2022, 30 de mayo). *Entrevista personal*

Torres, L. A. (2024, 6 de diciembre). *Entrevista personal*

Valdez, J. (2023, 25 de marzo). *Entrevista personal*

- **Referencias musicales:**

Antequera, E. (2000). *Mr Black el Presidente (Live Concert)* [Álbum]. Mr. Black Music. <https://music.apple.com/co/album/mr-black-el-presidente-live-concert/1735518243>

Cervantes, L. (2020). *Clásicos de la Reina* [Álbum]. Olascoaga Productions. <https://music.apple.com/co/album/clasicos-de-la-reina/1514577074>

Flórez, K. (2013). *El Rey De La Champeta Urbana* [Álbum]. Codiscos. <https://www.discogs.com/es/release/25949404-Kevin-Fl%C3%B3rez-El-Rey-De-La-Champeta-Urbana>

Kaine Sound Band. (1989). *Es La Idea* [Álbum]. CBS. <https://www.discogs.com/es/release/18537304-Kaine-Sound-Band-Es-La-Idea>

Kombilesa Mi. (2016). El Punto [Canción]. En *¡Así es Palenque!* Independiente. <https://music.apple.com/us/album/el-punto/1103882943?i=1103883022>

Kombilesa Mi. (2019). Los Peinados [Canción]. En *Esa Palenquera*. Independiente. <https://music.apple.com/us/album/los-peinados/1479086364?i=1479086399>

Liñán Mesa, S. (2016). *El Artista, Soy Yo!* [Álbum]. Organización Musical Rey de Rocha. <https://music.apple.com/co/album/el-artista-soy-yo/1530613026>

Organización Musical Rey de Rocha. (2021a). *Éxitos De Jhonky - EP* [Álbum]. Organización Musical Rey de Rocha. <https://music.apple.com/co/album/%C3%A9xitos-de-jhonky-ep/1565308764>

Organización Musical Rey De Rocha. (2021). *Rey de Rocha Vol. 31* [Álbum]. Disetti Music. <https://music.apple.com/co/album/rey-de-rocha-vol-31/1565897051>

Organización Musical Rey de Rocha. (2021b). *Rey de Rocha Vol. 35* [Álbum]. Disetti Music. <https://music.apple.com/co/album/rey-de-rocha-vol-35/1795081631>

Torres, V. (1988). *Anne Zwing* [Álbum]. Codiscos. <https://www.discogs.com/es/release/6745178-Anne-Zwing-Vocalista-Viviano-Torres-Anne-Zwing>

- Torres, L. (1996). *Louis Towers El Razta* [Álbum]. Flecha Records.
<https://www.discogs.com/es/release/14855913-Louis-Towers-Louis-Towers-El-Razta>
- Torres, L. (2016). *El Único Papá Rasta* [Álbum]. Organización Musical Rey de Rocha.
<https://music.apple.com/co/album/el-%C3%BAnico-pap%C3%A1-rasta/1465258620>
- Torres, L., & Pérez, M. (1998). *100% Terapia Criolla* [Álbum]. Rey Records.
<https://www.discogs.com/es/release/30292730-Louis-Towers-Melchor-P%C3%A9rez-100-Terapia-Criolla>
- Varios Artistas. (1996). *Mueve Mi Terapia* [Álbum]. Chawala Records.
<https://www.discogs.com/es/release/12630937-Various-Mueve-Mi-Terapia>
- Vários Artistas. (1998). *Champetas de Mi Pueblo, Vol. 1* [Álbum]. Rey Records.
<https://music.apple.com/co/album/champetas-de-mi-pueblo-vol-1/1558631276>
- Varios Artistas. (1999). *La Fania De La Champeta Vol. 1* [Álbum]. Quessep Records.
<https://www.discogs.com/es/release/33044628-Various-La-Fania-De-La-Champeta-Vol-1>
- Varios Artistas. (2000a). *El Propio Tomao / Braulio El Templao* [Álbum]. H.A.M. Music.
<https://www.discogs.com/es/release/14490515-Various-El-Propio-Tomao-Braulio-El-Templao>
- Varios Artistas. (2000b). *La Mala Suerte... Quémala* [Álbum]. Piscis Records.
<https://www.discogs.com/es/release/33331863-Various-La-Mala-Suerte-Qu%C3%A9mala>
- Varios Artistas. (2000c). *Trapitos Al Agua / Rastrillo Del Mundy* [Álbum]. H.A.M Music.
<https://www.discogs.com/es/release/14490483-Various-Trapitos-Al-Agua-Rastrillo-Del-Mundy>
- Varios Artistas. (2001). *Bailables De Vacaciones* [Álbum]. Sony Music Colombia.
<https://www.discogs.com/es/release/29261149-Various-Bailables-De-Vacaciones>
- Varios Artistas. (2010). *Champetiando Con Michel & Lilibeth* [Álbum]. Rocha Disc.
<https://music.apple.com/co/album/champetiando-con-michel-lilibeth/1409949395>
- Varios Artistas. (2016). *Prohibida la Champeta (En Vivo)* [Álbum]. Gemini Music.
<https://music.apple.com/au/album/prohibida-la-champeta-en-vivo/1524196464>

Varios Artistas. (2023). *La Canasta Del Guapo* [Álbum]. Rey Records. <https://www.discogs.com/es/release/28771312-VariouS-La-Canasta-Del-Guapo>

2) Fuentes secundarias

- Referencias bibliográficas:

Acosta H., D. (2024, agosto 16). Louis Towers defiende la champeta como movimiento en Cartagena. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2024/08/16/louis-towers-defiende-la-champeta-como-movimiento-en-cartagena/>

Adorno, T. W., & Bielsa, E. (2002). Sobre la música popular. *Guaraguao*, 6(15), 163–201. <http://www.jstor.org/stable/25596308>

Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica (Méx.)*, 26(73), 249–264. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&nrm=iso

Agámez Pájaro, C. (2019, diciembre 13). El regreso de Lilibeth, la ‘Reina de la champeta’. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetitas/2019/12/13/el-regreso-de-lilibeth-la-reina-de-la-champeta/>

Al Día Barranquilla. (2019, diciembre 18). “Jamás he muerto, ahora estoy más viva que nunca”: Lilibeth. *Al Día*. <https://www.aldia.co/historias/jamas-he-muerto-ahora-estoy-mas-viva-que-nunca-lilibeth-46396>

Alabarces, P., & Añón, V. (2016). Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 37, 13–22. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/629>

Aldana, L. S. (2008). ¡Eso va! Memorias/ritmos diaspóricos: La champeta desde donde sea. *Revista de Estudios Colombianos*, 32, 24–33. https://colombianistas.org/wordpress/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2032/Art%C3%ADculos/5.REC_32_LigiaAldana.pdf

- Aldana, L. S. (2009). La négritude como propuesta de liberación en Chambacú, corral de negros de Manuel Zapata Olivella. *Unicarta Universidad de Cartagena*, 107, 4–11. <https://hdl.handle.net/11227/2387>
- Aldana, L. S. (2013). “SOMOS AFRO”: Champeta Music as a Means for Cultural/(Political) Organization for Afrodescendants in Colombia. *Callaloo*, 36(2), 391–402. <http://www.jstor.org/stable/24264917>
- Aldana, L. S. (2016). Exploring the (Musical/Political) Power of Diaspora in Colombia: Champeta Music in Cartagena, Colombia. *Revista de Estudios Colombianos*, 47, 127–135. https://colombianistas.org/wordpress/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2047/Ensayos/47_18_Ensayo_Aldana.pdf
- Alonso Hinojal, I. (2024). Centro y periferia en Sociología de la Educación: su desigual e incierto proceso de institucionalización. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 24, 163–181. <https://doi.org/10.5477/CIS/REIS.24.163>
- Álvarez Pacheco, R. D. (2016a, agosto 5). Me gusta la champeta, pero no se lo digas a nadie. *Blogs El Universal*. <https://blogs.eluniversal.com.co/que-no-se-te-salga-el-blog/me-gusta-la-champeta-pero-no-se-lo-digas-nadie>
- Álvarez Pacheco, R. D. (2016b, octubre 8). La travesía de un liso en Olaya. *Blogs El Universal*. <https://blogs.eluniversal.com.co/que-no-se-te-salga-el-blog/la-travesia-de-un-liso-en-olaya>
- Álvarez Pacheco, R. D. (2021, abril 4). Viviano Torres: los pasos del pionero. *Blogs El Universal*. <https://blogs.eluniversal.com.co/que-no-se-te-salga-el-blog/viviano-torres-los-pasos-del-pionero>
- Amin, S., & Jordá, J. (1974). *Sobre el desarrollo desigual de las formaciones sociales / Samir Amin* (Joaquín Jordá, Trad.). Editorial Anagrama.
- Arata, N., Escalante, C., & Padawer, A. (2018). La construcción de la diversidad y la civilidad en los Estados Unidos y América Latina (2002). En *Elsie Rockwell: Vivir entre escuelas: relatos y presencias* (pp. 189–212). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctvn96f7w.10>

Arcieri G., V. (2001, octubre 23). Racionan la champeta. *El Tiempo*.
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-675127>

Arcila, M. T. (2018). Bullerengue: género musical y fiesta callejera transformaciones y continuidades en Urabá, Colombia. En *La Fiesta. Estudios sobre Fiesta, Nación y Cultura en América y Europa* (1ª, pp. 853–869). Universidad Nacional de La Plata - UNLP. Argentina.
https://www.researchgate.net/profile/Felipe-Velez-3/publication/331960624_Memorias_Encuentro_de_Fiesta_Nacion_y_Cultura_La_Plata/links/5c94f96a45851506d72468de/Memorias-Encuentro-de-Fiesta-Nacion-y-Cultura-La-Plata.pdf

Arredondo Verbel, M. (2019). *Técnicas para el uso de efectos percutidos en la guitarra acústica aplicados a 3 ritmos de la música tradicional del litoral atlántico colombiano (fandango, chalupa y bullerengue) evidenciados en tres composiciones para dúo de guitarras* [Universidad EAFIT].
<http://hdl.handle.net/10784/14938>

Bagüés, J. (2021). Archivos musicales: desde la localización al tratamiento y acceso. Una mirada a los últimos veinticinco años. *Revista de Musicología*, 44(1), 369–376.
<https://doi.org/10.2307/27057551>

Banerjee, I. (2010). Historia, Historiografía y Estudios Subalternos. *Istor: revista de historia internacional*, ISSN 1665-1715, Año 11, N°. 41, 2010, págs. 99-118, 11(41), 99–118.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3315240>

Barbero, J. M., & Ochoa Gautier, A. M. (2005). Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. En *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas* (pp. 94–103). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO.
<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100912053709/cultura.pdf>

Berg, M. (1990). Algunos Aspectos de La Entrevista Como Método de producción de Conocimientos. *Historia y Fuente Oral*, 4, 5–10. <http://www.jstor.org/stable/27753288>

Bermúdez, E. (1991). Nacionalismo y cultura popular. *Memoria*, 1, 131–145.
<https://www.passeidireto.com/es/content/129827007/nacionalismo-y-cultura-popular>

Berrio Sierra, Y. S. (2018). *Identidad, sexualidad e industria cultural en el entramado de la música champeta: de lo criollo a lo urbano 2000 - 2014* [Universidad de Cartagena]. <https://hdl.handle.net/11227/8843>

Beverley, J. (2010). Subalternidad/modernidad/multiculturalismo. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 7, 21–34. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/download/214/211>

Billè, E., & Abba, J. (2018). Perpetuación de la herencia negra en la música afrocubana. *Revista Intercambio / Échange*, 2, 11–126.

Birenbaum Quintero, M. (2003). Acerca de una estética popular en la música y cultura de la champeta. En Ediciones Uninorte (Ed.), *Colombia y el Caribe: XIII Congreso de Colombianistas, Universidad del Norte-Asociación de Colombianistas, 12 al 15 de agosto de 2003, Barranquilla, Colombia* (pp. 202–227). Universidad del Norte. <https://manglar.uninorte.edu.co/calamari/bitstream/handle/10738/109/BDC18.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Birenbaum Quintero, M. (2018). Exchange, materiality and aesthetics in Colombian champeta. *Ethnomusicology Forum*, 27(1), 3–24. <https://www.jstor.org/stable/48546082>

Bohórquez Gamarra, N. K., & Hernández Varela, C. A. (2008). *Barrios populares. Una forma de construir ciudad en Cartagena de indias. Casos: Pekín, Pueblo nuevo y Boquetillo 1890-1939* [Universidad de Cartagena]. <https://hdl.handle.net/11227/516>

Booth, D. (2021). ¿Sitios de verdad o metáforas de poder?: Reconfigurando el archivo. In P. A. Scharagrodsky & C. R. Torres (Eds.), *El rostro cambiante el deporte* (pp. 269–292). Prometeo Editorial. <http://www.jstor.org/stable/jj.27374480.13>

Borrego Plá, M. del C., Vázquez Cienfuegos, S., & Muriel Parejo, F. (2009). La trayectoria urbana de Cartagena de Indias hasta 1586. En A. Meisel-Roca & H. Calvo-Stevenson (Eds.), *Cartagena de Indias en el siglo XVI* (pp. 182–202). Banco de la República de Colombia. <https://doi.org/10.32468/Ebook.005-440-3>

Briggs, A., Burke, P., Smith, D., Richards, J., Yeo, S., & Martínez, M. S. (1991). ¿Qué es la historia de la cultura popular? *Historia Social*, 10, 151–162. <http://www.jstor.org/stable/40340280>

- Brodmeier, K. (2024, enero 18). Mr. Black llega con “Fiesta en la Noche”. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-5417434>
- Burke, P. (1984a). El “descubrimiento” de la cultura popular. *Historia popular y teoría socialista*, 78–92. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=576378>
- Burke, P. (1984b). Historia popular o historia total. *Historia popular y teoría socialista*, 71–77. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=576379>
- Bustos, G. (2002). Enfoque subalterno e historia latinoamericana: nación, subalternidad y escritura de la historia en el debate Mallon-Beverley. *Fronteras de la historia*, 7, 229–250. <https://doi.org/10.22380/20274688.690>
- Cabrera, M. A. (2021, febrero 22). Charles King, la rebelión del rey de la champeta. *Revista Diners*. https://revistadiners.com.co/cultura/1414_charles-king-la-rebelion-del-rey/
- Carbonell Torres, J. J. (2022). *La Champeta: Resistencia Cultural del Caribe*. Editorial Independiente.
- Carles, J. L. (1992). Nuestra memoria sonora: Importancia de los archivos sonoros. *Historia y Fuente Oral*, 7, 189–191. <http://www.jstor.org/stable/27753359>
- Carvalho, J. J. de. (2009). Cimarronaje y afrocentricidad los aportes de las culturas afroamericanas a la América Latina contemporánea. *Pensamiento iberoamericano*, 4, 25–47. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7079769>
- Castaño, A. (2015). Palenques y Cimarronaje: procesos de resistencia al sistema colonial esclavista en el Caribe Sabanero (Siglos XVI, XVII y XVIII). *Revista CS*, 16, 61–86. <https://doi.org/10.18046/recs.i16.2024>
- Castro-Klarén, S. (2011). CHAPTER 4. The Recognition of Convergence: Subaltern Studies in Perspective. En *The Narrow Pass of Our Nerves* (pp. 391–402). Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954871643-016>
- Centro Nacional de las Artes Delia Zapata Olivella. (2020, noviembre 21). “*Nuestra Música no Debe Tener ni Colores ni Estratos Sociales*”, Viviano Torres. Centro Nacional de las Artes Delia

Zapata Olivella. <https://eneldelia.gov.co/nuestra-musica-no-debe-tener-ni-colores-ni-estratosociales-viviano-torres/>

Césaire, A. (1950). *Discurso sobre el colonialismo*. Ediciones Akal, S. A. https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Filosofia_liberacion/Discurso_colonialismo-Aime_Cesaire.pdf

Céspedes Torrecilla, R. (2012). *La champeta: Expresión de lo popular en Cartagena de Indias* [Universidad de Cartagena]. <http://dx.doi.org/10.57799/11227/6908>

Chaparro Amaya, A. (2020). Las anomalías periféricas del paradigma sistémico de lo social. En *Modernidades periféricas: Archivos para la historia conceptual de América Latina* (pp. 75–112). Herder. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11qdws.5>

Chartier, R. (1994). “Cultura popular”: retorno a un concepto historiográfico. *Manuscripts: revista d’història moderna*, 12, 43. <https://ddd.uab.cat/record/39471>

Chica Geliz, R. (2015a). Aproximación a una reflexión historiográfica, sus referentes teóricos y metodológicos en cine, cultura popular y educación. En F. Badrán Padauí (Ed.), *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix: Cine, cultura popular y educación en Cartagena 1936 - 1957* (1ª, pp. 33–48). Editorial Universitaria. Universidad de Cartagena. <https://hdl.handle.net/11227/4818>

Chica Geliz, R. (2015b). *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix: Cine, cultura popular y educación en Cartagena 1936 - 1957* (F. Badrán Padauí, Ed.; 1ª). Editorial Universitaria. Universidad de Cartagena. <https://hdl.handle.net/11227/4818>

Chica Geliz, R. (2016). La cultura picotera y el Festival Internacional de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996. *Nova et Vetera*, 22(66), 23–36. <https://doi.org/10.22431/25005103.330>

Chica Geliz, R., & Camacho Manjarrez, M. (2018). Consideraciones sobre las dinámicas urbanas en Cartagena 1975 – 1985. En *Ser pobre es cuestión de estilo. Prácticas del vestir en los sectores populares de Cartagena 1975 – 1985* (1ª, pp. 15–34). Cartagena de Indias: Alpha Editores. <https://hdl.handle.net/11227/7357>

Chica Geliz, R., & Fajardo Martínez, A. (2024). Primera Parte. El proceso de interacción cultural del Caribe en los sectores populares de Cartagena. En N. Badrán Muñoz (Ed.), *¿Dónde hay música africana? Cultura picotera y Festival Internacional de Música del Caribe en Cartagena* (1ª, pp. 25–64). Universidad de Cartagena. <https://repositorio.unicartagena.edu.co/entities/publication/88712388-09d0-43e7-8a06-a5996044ed78>

Colmenares, G. (1997). *Historia económica y social de Colombia* (H. Lozano Hormaza, Ed.; 2ª). Tercer Mundo.

Colprensa. (2014, mayo 20). “A la champeta le faltaba un músico”: Mr. Black. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2014/05/20/a-la-champeta-le-faltaba-un-musico-mr-black/>

Conto, J. P. (2016, febrero 18). En el nombre de Viviano Torres, de Louis Towers y de Charles King: AMÉN. *Vice Magazine*. <https://www.vice.com/es/article/en-el-nombre-de-viviano-torres-de-louis-towers-y-de-charles-king-amn/>

Contreras Hernández, N. R. (2003). Champeta/terapia: Más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano. *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, 67–68, 33–45. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2459327>

Cortés Villalba, V. (2021, agosto 14). Sexteto Tabalá de San Basilio de Palenque y la resistencia desde la música. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/sexteto-tabala-de-san-basilio-de-palenque-y-la-resistencia-desde-la-musica/>

Cuartas Rodríguez, P. (2015, julio 17). “Tendrían que meter presa a toda Cartagena”: Louis Tower. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia/cartagena/tendrian-que-meter-presa-a-toda-cartagena-louis-tower-article-573496/>

Cunin, E. (2003a). *Identidades a flor de piel. Lo ‘negro’ entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)*. IFEA-ICANH-Uniandes-Observatorio del Caribe Colombiano. <https://shs.hal.science/halshs-00291675/file/IdaFlordePielEC2.pdf>

Cunin, E. (2003b). La champeta: de la etiqueta racial a la proyección en el Caribe. En *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en*

Cartagena (Colombia) (pp. 271–320). IFEA-ICANH-Uniandes-Observatorio del Caribe Colombiano. <https://shs.hal.science/halshs-00291675/file/IdaFlordePielEC2.pdf>

Cunin, E. (2006). De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra”, la champeta. *Aguaita*, 15–16, 176–192. <https://ird.hal.science/ird-00565065/en/>

Das, V. (2008). La subalternidad como perspectiva. En *Sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 195–216). Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar: Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales; Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/10961/VeenaDas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

de Báez, Y. J. (1983). ... Y otra vez lo popular. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 19(3 (111)), 40–48. <http://www.jstor.org/stable/27934772>

Deavila Pertuz, O. (2019). Community action, the informal city and popular politics in Cartagena (Colombia) during the National Front, 1958–74. En N. H. D. Geraghty & A. L. Massidda (Eds.), *Creative cities: Urban culture and marginality in Latin America* (pp. 107–132). University of London.

Deavila Pertuz, O. (2022). “La ciudad de los mil colores”: mestizaje, política y tensiones raciales en Cartagena entre las décadas de 1940 y 1970. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 49(2), 187–215. <https://doi.org/10.15446/achsc.v49n2.97299>

Deavila Pertuz, O. C., & Román Romero, R. (2008). *Políticas urbanas, pobreza y exclusión social en Cartagena: El caso Chambacú 1956-1971* [Universidad de Cartagena]. <https://hdl.handle.net/11227/505>

Diario del César. (2019, marzo 26). Mr. Black celebró 20 años de vida artística. *Diario del César*. <https://www.diariodelcesar.com/archivos/16869/mr-black-celebro-20-anos-de-vida-artistica/>

Díaz de Paniagua, R., & Paniagua Bedoya, R. (1992). Bienestar social y el patrimonio cultural una propuesta de desarrollo social en un barrio del sector histórico de Cartagena. *Investigación & Desarrollo*, 2, 128–139. <http://hdl.handle.net/10584/4417>

- Díaz Blanco, J. M. (2018). La Carrera de Indias (1650-1700): Continuidades, rupturas, replanteamientos. *e-Spania*, 29. <https://doi.org/10.4000/e-spania.27539>
- Díez Nicolás, J. (2024). Teoría sociológica y realidad social. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 143, 7–24. <https://doi.org/10.5477/cis/reis.143.7>
- Dube, S. (2001). Insurgentes subalternos y subalternos insurgentes (G. Franco & A. Bartra, Trads.). En *Sujetos subalternos: capítulos de una historia antropológica* (pp. 39–90). México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África. https://libros.colmex.mx/wp-content/plugins/documentos/descargas/sujetos_subalternos.pdf
- Dube, S. (2010). Identidades culturales y sujetos históricos: estudios subalternos y perspectivas poscoloniales. *Estudios de Asia y África*, 45(2), 251–292. <https://www.redalyc.org/pdf/586/58620930001.pdf>
- Dunaway, D. K. (1990). La grabación de campo en la historia oral. *Historia y Fuente Oral*, 4, 63–78. <https://doi.org/10.2307/27753291>
- El Bolivarense. (2024, agosto 23). Betilsa Barrios: la mujer conocida como la primera dama de la champeta criolla en Colombia. *El Bolivarense*. <https://bolivarense.com/betilsa-barrios-la-mujer-conocida-como-la-primera-dama-de-la-champeta-criolla-en-colombia/>
- El Colombiano. (2012, diciembre 30). La champeta despide a El Afinaito. *El Colombiano*. https://www.elcolombiano.com/historico/la_champeta_despide_a_el_afinaito-LDEC_222823
- El Espectador. (2012a, julio 15). Murió el cantante de champeta “El Sayayin”. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia/cartagena/murio-el-cantante-de-champeta-el-sayayin-article-359971/>
- El Espectador. (2012b, diciembre 30). Falleció el cantante de champeta, Sergio Liñán, “El Afinaito”. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/fallecio-el-cantante-de-champeta-sergio-linan-el-afinaito/>
- El Espectador. (2015, junio 22). Kevin Flórez y “La ópera”. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/kevin-florez-y-la-opera-article-567891/>

- El Getsemanicense. (2019, febrero 20). *Antiguo mercado público: El corazón de Getsemaní*. <https://elgetsemanicense.com/noticia/antiguo-mercado-publico>
- El Getsemanicense. (2022, marzo 30). *Chambacú El hermano del lado*. El Getsemanicense. <https://elgetsemanicense.com/noticia/chambacu>
- El Universal. (2012, septiembre 2). El canto de Charles King. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/2012/09/02/el-canto-de-charles-king/>
- El Universal. (2014, febrero 27). Charles King, un grupo “bacano” que sigue de moda. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2014/02/27/charles-king-un-grupo-bacano-que-sigue-de-moda/>
- El Universal. (2017, enero 13). Kevin Flórez, imparable este 2017. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2017/01/13/kevin-florez-imparable-este-2017/>
- El Universal. (2019, julio 22). El regreso de Charles King, ‘El cronista de la champeta’. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/cultural/2019/07/22/el-regreso-de-charles-king-el-cronista-de-la-champeta/>
- Espinosa, A. E., Ávilez, J. B., & Payares, A. U. (2018). Segregación residencial de afrodescendientes en Cartagena, Colombia. *Economía & Región*, 12(1), 95–132. <https://revistas.utb.edu.co/economiaayregion/article/view/190>
- Espinosa, R. M. (2018). Entre la fiesta y el desorden: el festival de música del caribe 1982 -1996. Lazos identitarios e interculturales. En *La Fiesta. Estudios sobre Fiesta, Nación y Cultura en América y Europa* (1ª, pp. 832–853). Universidad Nacional de La Plata - UNLP. Argentina. https://www.researchgate.net/profile/Felipe-Velez-3/publication/331960624_Memorias_Encuentro_de_Fiesta_Nacion_y_Cultura_La_Plata/links/5c94f96a45851506d72468de/Memorias-Encuentro-de-Fiesta-Nacion-y-Cultura-La-Plata.pdf
- Estrada Pérez, S. (2016, junio 1). Los picós, íconos musicales de la champeta en Cartagena. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/cultural/2016/06/01/los-picos-iconos-musicales-de-la-champeta-en-cartagena/>

- Ferrer, A. (1950). Los centros cíclicos y el desarrollo de la periferia latinoamericana. *El Trimestre Económico*, 17(68), 655–669. <https://www.eltrimestreeconomico.com.mx/index.php/te/article/view/2185>
- Ferrer, A. (1975). América Latina y los países capitalistas desarrollados: Una perspectiva del modelo centro—periferia. *El Trimestre Económico*, 42(168(4)), 1003–1055. <https://www.jstor.org/stable/20856525?seq=1>
- Flórez-Muñoz, D. (2024, agosto 29). Mercado de Bazaruto: el corazón de la economía popular de Cartagena. *Revista Metro*. <https://revistametro.co/2024/08/mercado-de-bazaruto-el-corazon-de-la-economia-popular-de-cartagena/>
- Fonseca Castillo, G. (2010, agosto 22). De Getsemaní a Bazaruto. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/2010/08/22/de-getsemani-a-bazaruto/>
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits (1954-1988), tome III: 1976-1979*. Éditions Gallimard. <https://www.gallimard.fr/catalogue/dits-et-ecrits-3-1976-1979/9782070739882>
- Fraser, R. (1993). Historia Oral, Historia Social. *Historia Social*, 17, 131–139. <http://www.jstor.org/stable/40340350>
- Frith, S. (2007). Towards an aesthetic of popular music. En *Taking Popular Music Seriously* (1ª, pp. 133–149). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315087467>
- Frith, S., & Gonzalez, M. (2002). Música y vida cotidiana. *Guaragua*, 6(15), 9–19. <http://www.jstor.org/stable/25596292>
- Galicia, C. (2023, enero 11). Charles King, 38 años de hacer gozadera con mensaje social. *Radionica*. <https://www.radionica.rocks/entrevistas/charles-king-38-anos-de-hacer-gozadera-con-mensaje-social>
- Galtung, J. (1964). Foreign Policy Opinion as a Function of Social Position. *Journal of Peace Research*, 1(3–4), 206–230. <https://doi.org/10.1177/002234336400100306>
- Garbatzky, I. (2021). archivo latinoamericano. In B. Colombi (Ed.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (pp. 39–48). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2cxx938.5>

García Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo: ¿qué es lo popular? *Diálogos de la comunicación*, 17, 1. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2701186>

García Canclini, N. (1989). De lo primitivo a lo popular: teorías sobre la igualdad entre culturas. En *Las culturas populares en el capitalismo* (4ª, pp. 25–60). Editorial Patria, S. A. de C. V. https://proletarios.org/books/Canclini-Las_Culturas_Populares_En_El_Capitalismo.pdf

García Márquez, G. (1994). *Del Amor y otros Demonios* (1ª). Grijalbo Mondadori.

García Ruiz, L. P. (2018). *Champeta: especialidad geográfica y alteridad de lo negro en la ciudad de Cartagena de Indias (Colombia)* [Universidad Nacional de Rosario]. <http://hdl.handle.net/2133/13404>

García, J. (2022). Afroepistemología. En A. Moreno (Ed.), *Cimarronaje, afroepistemología y soberanía intelectual* (1ª, pp. 53–62). Fundación Editorial El perro y la rana. <http://libreriasdelsur.gob.ve/wp-content/uploads/2022/11/Afroepistemologia-DIGITAL.pdf>

Garrido, M. (2007). Vida cotidiana en Cartagena de Indias en el siglo XVII. En H. C. Stevenson & A. M. Roca (Eds.), *Cartagena de Indias en el siglo XVII* (pp. 452–507). Banco de la República. https://www.banrep.gov.co/sites/default/files/publicaciones/archivos/lbr_cartagena_siglo_XVII.pdf

Gil Hernández, F. (2010). El “éxito negro” y la “belleza negra” en las páginas sociales. *La manzana de la discordia*, 5(12), 25–44. https://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/1517/pdf

Giménez Montiel, G. (2014). El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales. *Cultura y representaciones sociales: Un espacio para el diálogo transdisciplinario*, 8(16), 99–136. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8398661>

Giraldo Barbosa, J. E., & Vega Casanova, J. (2014). Entre champeta y sonidos africanos: fronteras difusas y discusiones sobre “músicas negras” en el Caribe Colombiano. *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 23, 128–152. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85532558008>

- Giraldo, K. (2011, abril 9). Matan al “terror” de Olaya. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/sucesos/2011/04/09/matan-al-terror-de-olaya/>
- Glissant, É. (2005). *El discurso antillano*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Glissant, É. (2016). *Introducción a una poética de lo diverso*. CERMI Ediciones Cinca.
- González Martínez, A. (2022, noviembre 21). Mr. Black, el presidente eterno de la champeta. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/mr-black-el-presidente-eterno-de-la-champeta/>
- González Ortega, J. (2020, abril 18). Runner, de los carteles a los ludos durante la cuarentena. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/cartagena/2020/04/18/runner-de-los-carteles-a-los-ludos-durante-la-cuarentena/>
- Goyeneche Perezbardi, T. (2020, noviembre 27). *La conquista de El Imperio*. Mutante. <https://mutante.org/contenidos/la-conquista-de-el-imperio/>
- Gramsci, A. (2011). Cultura popular. En J. Serna & A. Pons (Eds.), *¿Qué es la cultura popular?* (pp. 127–159). Publicacions De La Universitat De València.
- Grijalva, M. M. (1998). Algo sobre los historiadores y los archivos. *Historia Mexicana*, 47(3), 655–669. <http://www.jstor.org/stable/25139189>
- Gualdrón, A. (2021). Anne Swing: procesos de construcción de identidad entre Palenque y el Gran Caribe. *Revista de Estudios Colombianos*, 57, 29–41. <https://doi.org/10.53556/rec.v57i0.162>
- Guha, R. (1989). Dominance Without Hegemony and Its Historiography. En R. Guha (Ed.), *Subaltern Studies VI* (pp. 210–309). Delhi: Oxford University Press. <https://ia902908.us.archive.org/3/items/in.ernet.dli.2015.99387/2015.99387.Subaltern-Studies-Vi.pdf>
- Guha, R. (1997). Prefacio a los estudios de la subalternidad (R. Gutiérrez, A. R. Prada, S. Rivera, & A. Speding, Trans.). En *Debates post coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad* (1ª). Editorial Historias, Ediciones Aruwiwiri. <https://catalogo.ufro.cl/bib/90185>

- Gumucio, A., & Tufte, T. (2008). Antología de la Comunicación para el Cambio Social. Lecturas Históricas y Contemporáneas. *Quórum Académico*, 6(2), 133–137. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/quorum/article/view/29242/29979>
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de “lo popular”. En *Historia popular y teoría socialista* (pp. 93–112). Crítica. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=576377>
- Hamburger, A. (2022, diciembre 12). *Viviano Torres está triste!* Hamburger Channel. <https://hamburgerchannel.com/viviano-torres-esta-triste/>
- Henríquez, A. G. (1990). La música del Caribe Colombiano durante la Guerra de Independencia y comienzos de la República. *Historia Crítica*, 1(4), 85–112. <https://doi.org/10.7440/historcrit4.1990.05>
- Hernández, U. M. (2000). Los archivos en la enseñanza de la historia. *Aula-Historia Social*, 5, 88–94. <http://www.jstor.org/stable/40343062>
- Hüsken, F. A. M., & Nas, P. J. M. (1973). Centro-Periferia y Desarrollo: Unos Puntos de Partida Teóricos. *Boletín de Estudios Latinoamericanos*, 15, 36–45. <http://www.jstor.org/stable/25674497>.
- Jaraba Reyes, H. (2015). *El algarete: procesos identitarios étnico-racial negro que construyen los jóvenes afrodescendientes, desde el género musical de la champeta en el territorio urbano. Caso: barrio La María, Cartagena de Indias, año 2014* [Universidad de Cartagena]. <http://dx.doi.org/10.57799/11227/11308>
- Jelin, E. “Historia y memoria social” en: *Los trabajos de la memoria*. 2a. ed. Lima, IEP, 2012. (Estudios sobre Memoria y Violencia, 1) pp.93-108
- Jelin, Elizabeth. “historia y memoria social” en *Los trabajos de la memoria*. 2a. ed. Lima, IEP, 2012. (Estudios sobre Memoria y Violencia, 1)
- Joutard, P., & Bofill, M. (1999). Algunos retos que se le plantean a la Historia Oral del siglo XXI. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 21, 149–162. <http://www.jstor.org/stable/27752989>
- Kofes, S. (1998). Experiencias sociales, interpretaciones individuales: posibilidades y límites de las historias de vida en las ciencias sociales. En T. Lulle, P. Vargas, & L. Zamudio (Eds.), *Los usos*

de la historia de vida en las ciencias sociales. I (pp. 82–101). Institut français d'études andines. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.3470>

Lara Ramos, D. (2024, octubre 27). Cantos y crónicas de Charles King: 'El cronista de la champeta'. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2024/10/27/cantos-y-cronicas-de-charles-king/>

Latin American Subaltern Studies Group. (1995). Founding Statement. En J. Oviedo, J. Beverley, & M. Aronna (Eds.), *The Postmodernism Debate in Latin America* (pp. 135–146). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220hbk.12>

Lauer, M. (1994). La cultura popular bien pensada. *INTI: Revista de literatura hispánica*, 39, 195–201. <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1678&context=inti>

Lebrón Ortiz, P. (2020). Teorizando una filosofía del cimarronaje. *Tabula rasa*, 35, 133–156. <https://doi.org/10.25058/20112742.n35.06>

López Cano, R. (2015). Sonar la calle por asalto. Sonideros mexicanos y picoteros colombianos. *¡Bailen! La Revista de Sistemas de Sonido Latinoamericanos*. https://www.academia.edu/41585910/Sonar_la_calle_por_asalto_Sonideros_mexicanos_y_picoteros_colombianos

LOS40 Urban. (2022, julio 21). *5 datos curiosos de Mr. Black 'El presidente'*. Los 40. https://los40.com.co/los40/2022/07/18/los40urban/1658161730_331867.html

Martín Cabarcas, Y., & Rendón Mercado, S. (2017). En mayúsculas y al rojo vivo: análisis semiótico-discursivo de la violencia homicida en la portada del periódico Q'hubo de Cartagena. *Visitas al Patio*, 4, 73–95. <https://doi.org/10.32997/2027-0585-vol.0-num.4-2010-1616>

Martínez Martínez, M. (2013, julio 15). El Sayayín, el cantante que marcó a la champeta. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2013/07/15/el-sayayin-el-cantante-que-marco-a-la-champeta/>

Martínez Martínez, M. (2017, septiembre 29). Vuelven los bailes de picó a la Plaza de Toros. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/cartagena/2017/09/29/vuelven-los-bailes-de-pico-a-la-plaza-de-toros/>

- Martínez Miranda, L. G. (2011). La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000. *Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia*, 25(42), 150–174. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/11229/10295>
- Marx, K., & Engels, F. (1969). El Manifiesto Comunista. En *C. Marx y F. Engels: Obras Escogidas* (pp. 29–63). Editorial Progreso. <https://www.marxists.org/espanol/m-e/oe/pdf/index.htm>
- Maya Restrepo, L. A. (2002). Paula De Eguiluz y el arte del bien querer. Apuntes para el estudio del cimarronaje femenino en el Caribe, siglo XVII. *Historia Crítica*, 24, 101–118. <https://doi.org/10.7440/historcrit24.2002.07>
- Mbembé, A. (2020). El poder del archivo y sus límites. *Orbis Tertius*, 25(31), junio–noviembre. <https://doi.org/10.24215/18517811e154>
- Mignolo, W. (1995). Occidentalización, imperialismo, globalización: Herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Iberoamericana*, 61(170–171), 27–40. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1995.6392>
- Mondol Quintana, A., Puello Sánchez, E., & Berrio Portacio, G. (2018). *Mujer y champeta. Cinco perfiles periodísticos de mujeres con respecto a su participación y reconocimiento como cantantes de champeta en Cartagena de Indias* [Universidad de Cartagena]. <http://dx.doi.org/10.57799/11227/3671>
- Montaño, J. (2019, marzo 22). “Mi sueño es conquistar el mundo con la champeta”: Mr Black. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/el-artista-cartagenero-de-champeta-mr-black-celebra-20-anos-de-carrera-musical-con-un-concierto-340728>
- Moñino, Y. (2012). Pasado, presente y futuro de la lengua de Palenque. En G. Maglia & A. Schwegler (Eds.), *Palenque (Colombia): Oralidad, identidad y resistencia* (1a ed., pp. 221–256). Pontificia Universidad Javeriana. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv19qmcv0.12>
- Morales Espinosa, R. (2015). *Música y Fiesta: Un análisis histórico del festival de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996* [Universidad de Cartagena]. <https://doi.org/10.57799/11227/7014>

- Morante Álvarez, A. (2016). *Corazón champetúo: Un tributo a tres músicos de las calles cartageneras* [Pontificia Universidad Javeriana]. https://redcol.minciencias.gov.co/Record/JAVERIANA2_0e8c6d15ac3df4e140b61f001cd6ec4f
- Moreno Fragnals, M. (1978). *El Ingenio. Complejo Económico Social Cubano del Azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. http://www.iunma.edu.ar/doc/MB/lic_historia_mat_bibliografico/Historia%20Latinoamericana%20II/Unidad%203/Manuel-Moreno-Fraginals-El-Ingenio.pdf
- Múnera Cavadía, A. (2021a). *La independencia de Colombia: olvidos y ficciones: Cartagena de Indias (1580-1821)* (1ª, Vol. 1). Crítica.
- Múnera Cavadía, A. (2021b). Cartagena afro: La gran ciudad del Caribe, 1580-1640. En *La independencia de Colombia: olvidos y ficciones: Cartagena de Indias (1580-1821)* (1ª, Vol. 1, pp. 21–62). Crítica.
- Muñoz Vélez, E. L. (2017). La cumbia: trazos y signos de una historia cultural. Cuadernos Arguedianos, 1(16), 189-201. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- Muñoz, E. (2017). *Museo Histórico de Cartagena de Indias MUHCA*. Fiestas de la Candelaria. https://www.muhca.gov.co/cartapedia_fiestas-de-la-candelaria-enrique-munoz-51
- Najenson, J. L. (1981). Cultura, ideología y nación en América Latina. *Revista Mexicana de Sociología*, 43(2), 727–755. <https://doi.org/10.2307/3539924>
- Navarrete, M. C. (2001). El cimarronaje: una alternativa de libertad para los esclavos negros. *Historia Caribe*, 2(6), 89–98. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93720606>
- Navarrete, M. C. (2012). Palenques: cimarrones y castas en el Caribe colombiano - Sus relaciones sociales (siglo XVII). En G. Maglia & A. Schwegler (Eds.), *Palenque (Colombia): Oralidad, identidad y resistencia* (1ª, pp. 257–284). Pontificia Universidad Javeriana. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv19qmcv0>
- Navarrete, M. C. (2021). *El arte de curar en Cartagena de Indias siglo XVII Diego López y Paula de Eguiluz, sanadores de castas* (1ª). Programa Editorial Universidad del Valle.

<https://programaeditorial.univalle.edu.co/gpd-el-arte-de-curar-en-cartagena-de-indias-siglo-xvii-9786287500792-6393c17e1147b.html>

Navarro Díaz, L. R. (2022). Emerging conceptions of heritage city from Market Bazurto Cartagena de Indias: the perfect city to diverse city. *Memorias*, 18, 219–237. <https://doi.org/10.14482/memor.18.701.9>

Neira, M. A. (2005). Voces subalternas e historia oral. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 32, 293–308. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/8196>

Nieto Olivo, E. R. (2013). *Formas de trabajo en una zona de tugurios en Cartagena de Indias: El caso de Chambacú, siglo XX, 1960 – 1971* [Universidad de Cartagena]. <https://hdl.handle.net/11227/847>

Nocete, F. (1999). Las relaciones y contradicciones centro/periferia de la sociedad clasista inicial. hacia la definición de una unidad arqueológica para la evaluación empírica de los estados prístinos. *Boletín de Antropología Americana*, 34, 39–51. <https://www.jstor.org/stable/40978149>

Noticias Caracol. (2024, marzo 9). *Este fue el tema que llevó a Kevin Flórez a la fama: “La innovación más grande que tuvo la champeta”*. Noticias Caracol. <https://www.noticiascaracol.com/se-dice-de-mi/este-fue-el-tema-que-llevo-a-kevin-florez-a-la-fama-la-innovacion-mas-grande-que-tuvo-la-champeta-rg10>

Ochoa Gautier, A. M. (2001). Listening to the State: Culture, Power, and Cultural Policy in Colombia. En *A Companion to Cultural Studies* (pp. 375–390). <https://doi.org/10.1002/9780470998809.ch22>

Ochoa Gautier, A. M. (2011). El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro. *Dossiê etnomusicologia*, 6(11), 82–95. <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/599/555>

Ong, W. J. (1987). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Orozco Ramos, D. (2014, octubre 24). Kevin Flórez, el artista más premiado de la champeta. *El Heraldo*. <https://www.elheraldo.co/tendencias/2014/10/24/kevin-florez-el-artista-mas-premiado-de-la-champeta/>

Orozco Ramos, D. (2016, mayo 19). Champeta, pandillas y sabor cartagenero son los ingredientes de la película de Kevin Flórez. *El Heraldo*. <https://www.elheraldo.co/tendencias/2016/05/19/champeta-pandillas-y-sabor-cartagenero-son-los-ingredientes-de-la-pelicula-de-kevin-florez/>

Orozco Ramos, D. (2017, enero 14). Kevin Flórez es el nuevo dueño del picó ‘El Skorpion’. *El heraldo*. <https://www.elheraldo.co/tendencias/2017/01/14/kevin-florez-es-el-nuevo-dueno-del-pico-el-skorpion/>

Ortiz Escobar, C. (2017, julio 31). 31 cosas que no sabías de “el Jhonky”. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2017/07/31/31-cosas-que-no-sabias-de-el-jhonky/>

Ortiz Escobar, C. (2019, mayo 6). Kevin Flórez vuelve a grabar con el ‘Rey de Rocha’. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2019/05/06/kevin-florez-vuelve-a-grabar-con-el-rey-de-rocha/>

Ortiz Escobar, C. (2021a, junio 18). Kevin Flórez y su equipo se preparan para gira en Estados Unidos. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2021/06/18/kevin-florez-y-su-equipo-se-preparan-para-gira-en-estados-unidos/>

Ortiz Escobar, C. (2021b, agosto 19). Kevin Flórez cumple 30 años y estas son sus canciones más famosas. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2021/08/19/kevin-florez-cumple-30-anos-y-estas-son-sus-canciones-mas-famosas/>

Ortiz, F. (1950). La africanía de la música folklórica de Cuba. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura

Ortiz, F. (2002). La socialidad de la música africana. *Guaragua*, 6(15), 206–221. <http://www.jstor.org/stable/25596310>

Padoan, I., Riccardi, D., & González Arana, R. (2021). *Interpretar sociedades: Aportes desde América Latina y Europa*. Editorial Uninorte.

Pais, A. (2017, junio 27). *La champeta es un grito de guerra*. Fundación Gabo. <https://goo.su/6LHCAW>

- Pardo Rojas, M. (2017). La champeta en el Caribe en Colombia. valores en circulación de un fenómeno musical multifacético. *Encuentros*, 15(3), 98–110. <https://doi.org/10.15665/re.v15i3.1102>
- Paulhiac, J. (2011). En las redes de la champeta. *Repertório, Salvador*, 16, 97–132. <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5396/3893>
- Pérez Carrascal, A., & Riccardi, D. (2019). La mujer afrodescendiente frente al fascismo del apartheid social en Cartagena de Indias: ¿Esperanzas para el cambio en un contexto de histórica discriminación? *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 38, 162–185. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85562878007>
- Periódico El Bolivarense. (2024, enero 11). Este fue el primer festival de picos' de la ciudad en la caseta 'La Dimámica' de Olaya. *Periódico El Bolivarense*. <https://bolivarense.com/este-fue-el-primer-festival-de-picos-de-la-ciudad-en-la-caseta-la-dimamica-de-olaya/>
- Piedrahita, J. C. (2009, noviembre 17). Palenque con pelos y señales. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/palenque-con-pelos-y-senales-167188/>
- Pineda Peña, S. C. (2021). *Entre pasos de Champeta: marginalización e industria en la ciudad de Cartagena* [Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario]. https://doi.org/10.48713/10336_31622
- Pinzón Sinuco, A. (2010, octubre 25). La poesía del Sayayín. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2010/10/25/la-poesia-del-sayayin/>
- Plataforma. (2020, enero 31). Charles King: un palenquero orgulloso de sus raíces. *Plataforma*. <https://plataforma.bucaramanga.upb.edu.co/frente-a-frente/charles-king-un-palenquero-orgulloso-de-sus-raices>
- Pollard, S. (2005). Reviewed Work: The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America Gareth Williams. *College Literature*, 32(2), 188–191. <https://www.jstor.org/stable/25115275>
- Portelli, A. (1991). Lo que hace diferente a la historia oral. Recuerdos que llevan a teorías. En *La historia oral* (pp. 36–51). <http://biblio.comisionporlamemoria.org/meran/getDocument.pl?id=121>

- Pradilla Cobos, E. (2015). De la ciudad compacta a la periferia dispersa. *Ciudades*, 26(106), 2–9. <https://biblat.unam.mx/es/revista/ciudades/articulo/de-la-ciudad-compacta-a-la-periferia-dispersa>
- Prakash, G. (2010). Los estudios subalternos como crítica postcolonial. *Alcores: Revista de Historia Contemporánea*, 10, 41–62. <https://doi.org/10.69791/rahc.179>
- Pulido, L. (2016, diciembre 2). “No veían lo que yo estaba viendo en mi hijo”: padre de Kevin Flórez. *El Heraldo*. <https://www.elheraldo.co/tendencias/2016/12/02/no-veian-lo-que-yo-estaba-viendo-en-mi-hijo-padre-de-kevin-florez/>
- Quintero Rivera, Á. (1999). ¡Salsa, sabor y control!: Sociología de la música "tropical". Siglo Veintiuno Editores.
- Quintero Rivera, Á. (enero, 1992). *El tambor oculto en el cuatro: la melodización de ritmos y etnicidad cimarroneada en la caribeña cultura de la contraplantación*. Ponencia presentada en la conferencia *Music and Black Ethnicity in the Caribbean and South America*, Universidad de Miami.
- Quintero Rivera, Á. G. (2020). *La afro-historia y los estudios culturales de-coloniales*. En *La danza de la insurrección: Para una sociología de la música latinoamericana. Textos reunidos de Ángel G. Quintero Rivera* (1.ª ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Quintero Rivera, Á. G. (2020). Los modales y el cuerpo. Clase, raza y género en la etiqueta de baile. En *La danza de la insurrección: Para una sociología de la música latinoamericana. Textos reunidos de Ángel G. Quintero Rivera* (1.ª ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Radio Nacional de Colombia. (2021a, agosto 8). Betilsa Barrios: la primera Dama de la Champeta. *Radio Nacional de Colombia*. <https://www.radionacional.co/podcast/musas-y-fusas-en-la-galaxia-caribe/betilsa-barrios-la-primera-dama-de-la-champeta>
- Radio Nacional de Colombia. (2021b, agosto 15). Charles King: ¡El chocho ... Yo no sé . *Radio Nacional de Colombia*. <https://www.radionacional.co/podcast/musas-y-fusas-en-la-galaxia-caribe/charles-king-el-chocho-yo-no-se>

- Radio Nacional de Colombia. (2022, julio 10). Una década sin El Sayayín, leyenda de la champeta. *Radio Nacional de Colombia*. <https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/homenaje-el-sayayin-y-la-champeta>
- Real Academia Española. (2023). *dispositivo*, va. Diccionario de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/dispositivo>
- Redacción El Tiempo. (2001, noviembre 9). Racionan la champeta para frenar pandillas. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-647701>
- Redacción El Tiempo. (2024, enero 18). Champeta es patrimonio de la cultura popular en barrios deprimidos de Cartagena. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3525878>
- Redacción Farándula. (2022, julio 31). El Jhonky sigue sonando 17 años después de su muerte. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2022/07/31/el-jhonky-sigue-sonando-17-anos-despues-de-su-muerte/>
- Redacción Semana. (2001, agosto 5). Prohíbese la champeta. *Semana*. <https://www.semana.com/enfoque/articulo/prohibase-champeta/48153-3/>
- Redondo Gómez, M. (2004). *Cartagena de Indias. Cinco siglos de evolución urbanística* (1ª). Editorial Utadeo. <https://doi.org/10.2307/j.ctv23dxcc4>
- Revista Semana. (2021, agosto 29). Charles King, el palenquero que hizo de la champeta un arma social. *Revista Semana*.
- Reyes Correa, T. (2001). *Estrategias de titulación en las páginas judicial del periódico el universal de Cartagena* [Universidad de Cartagena]. <http://dx.doi.org/10.57799/11227/8952>
- Reygadas, L. (2008). *La apropiación: destejendo las redes de la desigualdad*. *Anthropos*. https://dama.umh.es/discovery/fulldisplay?vid=34CVA_UMH:VU1&docid=alma991000169529706331&lang=es&context=L&adaptor=Local%20Search%20Engine
- Rhenals Doria, A. M., & Flórez Bolívar, F. J. (2008). Entre lo árabe y lo negro: raza e inmigración en Cartagena, 1880-1930. *Sociedad y Economía*, 15, 123–144. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99612494007>

- Rico Escobar, L. A. (2020). *Festival de Música del Caribe: Circulación y apropiación de referentes musicales en Cartagena (Colombia), 1982-1996* [Universidad de Cartagena]. <https://repositorio.unicartagena.edu.co/entities/publication/1f54da2e-bf7c-406f-8721-ac93a1f9a8bd>
- Ripoll de Lemaitre, M. T. (1997). El Central Colombia: inicios de industrialización en el Caribe colombiano. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 34(45), 59–92. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1687
- Ripoll Echeverría, M. T. (2006). *La elite en Cartagena y su tránsito a la República. Revolución política sin renovación social* (1ª). Uniandes CESO.
- Rizo Pombo, J. H. (2012). *Historia del Centro de Convenciones de Cartagena, Gestación y nacimiento* (1ª). Fundación Tecnológica Antonio de Arévalo - TECNAR. <https://observatorio.epacartagena.gov.co/wp-content/uploads/2017/08/historia-del-centro-de-convenciones-de-cartagena-gestacion-y-nacimiento-jose-henrique-rizo-pombo.pdf>
- Rodríguez, I. (2001). La encrucijada de los Estudios Subalternos: Postmarxismo, deconstruccionismo, postcolonialismo y multiculturalismo. En I. Rodríguez (Ed.), *Convergencia de tiempos* (Vol. 31, pp. 5–47). BRILL. https://doi.org/10.1163/9789004489356_002
- Rodríguez, J. C. (2016). Gramsci y la cultura popular. *Alabe Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, 13, 1–11. <https://doi.org/10.25115/alabe13.7528>
- Rodríguez, J., & Arriagada, C. (2004). Segregación Residencial en la Ciudad Latinoamericana. *EURE (Santiago)*, 30(89), 5–24. <https://doi.org/10.4067/S0250-71612004008900001>
- Rodríguez, O. (2018). Sobre la concepción del sistema centro-periferia (1977). En *Antología del pensamiento crítico uruguayo contemporáneo* (pp. 483–528). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctvfjd0w9.28>
- Rubio Aliaga, E. (2015). La Flota de Indias: formación y desarrollo a lo largo del siglo XVI [Universidad de Alicante]. <http://hdl.handle.net/10045/48229>

- Rufer, M. (2018). El archivo, la fuente, la evidencia: de la extracción a la ruptura poscolonial. En M. P. Meneses & K. Bidaseca (Eds.), *Epistemologías del Sur: epistemologías do Sul* (pp. 85–110). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctvnp0k5d.6>
- Ruiz Worth, A. (2021, noviembre 8). La champeta exquisita. *Mitos Magazine*. <https://www.mitosmag.com/aguas/la-champeta-exquisita>
- Salcedo, L. G. (2016, junio 6). Luis Towers el “El rasta” palenquero y champetú de nacimiento y uno de los pioneros de la champeta en Colombia. *Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano*. <https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/novedades/emisora-oyeme-ujtl/7451/luis-towers-y-la-champeta>
- Sanz Giraldo, M. A. (2012). Cartagena champetúa. En *Fiesta de picó champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia* (1ª, pp. 43–116). Editorial Universidad del Rosario. <https://editorial.urosario.edu.co/gpd-fiesta-de-pico-champeta-espacio-y-cuerpo-en-cartagena-colombia.html>
- Schwarzstein, D. (2002). Fuentes orales en los archivos: desafíos y problemas. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 27, 167–177. <http://www.jstor.org/stable/27753102>
- Silva Pertuz, M. (2017). La violencia familiar (conyugal/pareja) en las ciudades de Cartagena y Barranquilla en El Caribe colombiano. *Pensamiento Americano*, 10(18), 159–176. <https://doi.org/10.21803/pensam.v10i18.51>
- Silva Vallejo, F. (2020). Charles King: la champeta más allá de las músicas estigmatizadas. *Revista Oraloteca*, 11, 92–103. <https://revistas.unimagdalena.edu.co/index.php/oraloteca/article/view/4346/3282>
- Spivak, G. C. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297–364. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252003000100010
- Streicker, J. (1993). Sexuality, Power, and Social Order in Cartagena, Colombia. *Ethnology*, 32(4), 359–374. <https://doi.org/10.2307/3773458>
- Streicker, J. (1995). Policing Boundaries: Race, Class, and Gender in Cartagena, Colombia. *American Ethnologist*, 22(1), 54–74. <http://www.jstor.org/stable/646046>

- Streicker, J. (1997). Spatial Reconfigurations, Imagined Geographies, and Social Conflicts in Cartagena, Colombia. *Cultural Anthropology*, 12(1), 109–128. <https://doi.org/10.1525/can.1997.12.1.109>
- Tickner, A. B. (2012). Relaciones de conocimiento centro-periferia: hegemonía, contribuciones locales e hibridización. *Politai*, 3(4), 163–172. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/politai/article/view/14105>
- Tirado, O., Manjarrez, G., & Díaz, C. (2011). Caracterización ambiental de la Ciénaga de la Quinta localizada en Cartagena de Indias, Colombia, 2009 - 2010. *Revista U.D.C.A Actualidad & Divulgación Científica*, 14(2). <https://doi.org/10.31910/rudca.v14.n2.2011.790>
- Trouillot, M.-R. (2017). *Silenciando el pasado: El poder y la producción de la historia*. Granada: Editorial Comares.
- Uniminuto Radio. (2017, febrero 16). Charles King, el custodio de la champeta. *Uniminuto Radio*. <https://www.uniminutoradio.com.co/charles-king-el-custodio-de-la-champeta/>
- Valenzuela Arce, J. M. (2020). CIENCIAS SOCIALES Y CULTURA POPULAR: Persistencias, resistencias, emergencias y conocimientos contra hegemónicos. En *Heteronomías En Las Ciencias Sociales: Procesos Investigativos y Violencias Simbólicas* (pp. 49–76). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm02x8.6>
- Valeria Carazo. (2021, octubre 4). Betilsa Barrios: la primera dama de la champeta. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/2021/10/04/betilsa-barrios-la-primera-dama-de-la-champeta/>
- Vansina, J. (1967). *La tradición oral*. Barcelona: Editorial Labor.
- Vergara-Schmalbach, J. C., Fontalvo Herrera, T., & Morelos Gómez, J. (2014). La planeación por escenarios aplicada sobre políticas urbanas: el caso del mercado central de Cartagena (Colombia). *Revista Facultad de Ciencias Económicas*, 22(1), 23. <https://doi.org/10.18359/rfce.637>
- Vitale, L. (2003). Música popular e identidad latinoamericana. En *La larga marcha por la unidad y la identidad latinoamericana: De Bolívar al Che* (pp. 357–379). Centro de Estudios Miguel Enriquez - CEME. https://www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/9lvc/09otros0009.pdf

Vives Abello, A. (2015). Del arte de prohibir, desterrar y discriminar: Cartagena y sus disímiles narrativas de desarrollo y pobreza. En A. Vives Abello & F. J. Flórez Bolívar (Eds.), *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias* (pp. 21–56). Editorial Maremágnum.

https://www.researchgate.net/publication/329450706_Los_desterrados_del_paraíso_turismo_desarrollo_y_patrimonialización_en_Cartagena_a_mediados_del_siglo_XX

Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Trans: Revista Transcultural de Música*, 12, 21–38. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201221>

Zapata Olivella, M. (1962). *Chambacú, corral de negros* (5^a). Universidad del Valle. <https://zapataolivella.univalle.edu.co/obras/chambacu-corral-de-negros/>

Zapata Olivella, M. (1976). Opresión y explotación del africano en la colonización de América Latina. *Revista Universidad de Medellín*, 22, 89–108. <https://catalogo.ucp.edu.co/bib/228960>

Zapata Olivella, M. (2010). *Por los senderos de sus ancestros: textos escogidos: 1940-2000*. Ministerio de Cultura de Colombia. <https://www.centroafrobogota.com/attachments/article/14/MANUEL%20ZAPATA-%20TOMO%20BIBLIOAFRO%20los-senderos-de-los-ancestros.pdf>

Zuleta Bandera, M. (2015, febrero 3). No es criolla ni es urbana, solo es champeta: Louis Towers. *El Heraldo*. <https://www.elheraldo.co/tendencias/2015/02/03/no-es-criolla-ni-es-urbana-solo-es-champeta-louis-towers/>

- Videos:

724 | Noticias Oficial. (2013, marzo 7). *Mr Black* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0sWWfN0ihSQ>

Alvinsch. (2020, septiembre 26). *La clase de música MÁS IMPORTANTE ft Charles King* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8PGVZtUswII>

Banrepcultural. (2023, julio 18). *Conferencia | Betilsa Barrios: la primera dama de la Champeta* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=qmbI_dZM_0w

Canal Cartagena. (2024, noviembre 23). *Pocos soportan vivir en este barrio de Cartagena; inundaciones y comercio afecta en Martínez Martelo* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xgiiIiB4mpk>

Caracol Televisión. (2018, abril 10). *Capítulo: Mr. Black habla de su vida personal, artística y revela sus grandes sueños | Caracol TV* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NSvoA9yIHgU>

Caracol Televisión. (2023a, enero 1). *La Red: Conoce más de La Reina de la Champeta y por qué decidió retirarse - Caracol TV* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1sBxrar2EoY>

Caracol Televisión. (2023b, marzo 19). *Expediente Final: EL Afinaíto falleció a los 36 años por un derrame cerebral - Caracol TV* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CFSmoEHgIr0>

CGTN America. (2015, octubre 30). *Urban Voices: Colombian Singer Charles King* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xGzcxhJzz1A>

ClicGroupVideos. (2017, agosto 15). *El Sayayín - Parao en la Raya (Desenlace Fatal #4)* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JATMHmjeD84>

Dj Dever. (2021, octubre 31). *Viviano Torres es el Verdadero Creador de la Champeta “Anne Swing” [Problema Resuelto]* [Archivo de Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=199457552301768>

El Heraldó. (2019, enero 25). *Entrevista | Organización Musical Rey de Rocha | Sesiones EH* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Wn9ZCyEHh_c

El Papo del 7. (2023, diciembre 22). *Joaco Puella Puella y Los Festivales Picoterós de la Dinámica* [Archivo de Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?mibextid=VhDh1V&v=1072868703895236>

El Universal Cartagena. (2019, diciembre 17). *El mundo de la champeta se prepara para el regreso de su reina* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TrqZDvq_d4g

Gemini Del Chamba. (2021, diciembre 10). *Documental Historial del GEMINI Vol 27 parte 1/4* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yxcpamWilGM>

Josedavidooficial. (2020, septiembre 24). *Biografía: las dos Lilibeth* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uXeRj1wqrZ0>

Josedavidooficial. (2023, abril 16). *¿Cuál Fue el Primer Picó de la Historia?* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=o-aSDRu_oCM

La Coba Estéreo. (2021, julio 31). *Homenaje al jhonky* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QlHsZ6LeLHI>

Los Informantes. (2019, junio 23). *La champeta, un grito de libertad del cuerpo y del alma - Los Informantes* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=iIqcJoX5x98>

Mister Hugo solochampeta. (2020, marzo 7). *Historia del Gemini con El Chamba - Mister Hugo* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=OnCSC2_WEdY

Mix Radio Colombia. (2020, enero 3). *Se confiesa LILIBETH y dice “Soy la reina de la Champeta y la número 1”* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ymV2XhBBzUQ>

musicalafrolatino. (2017, julio 27). *Viviano Torres, Anne Swing y su champeta en la Media Torta. Bogotá 2006* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gwdo8_dyIVg

Noticias Caracol. (2024a, marzo 9). *Se Dice De Mí | Kevin Flórez, el pionero que transformó la escena de la champeta en Colombia* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-07c9FZqBBs>

Noticias Caracol. (2024b, diciembre 8). *El Jhonky, el profeta de la champeta, anticipó su muerte en una de sus canciones* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=qVGq6fJzJ_g

Picó La Máquina Musical del Caribe. (2017, julio 20). *Picó: El Documental* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cuDf5axx-aU>

- Primo E'Costa. (2022, enero 12). *La historia del Sayayin de la Champeta* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-Ds1UxUho5c>
- Retro Japan Store. (2024, noviembre 2). *BETILZA "La primera mujer que grabo champeta criolla"* [Archivo de Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=4820034114693862>
- Rey de Rocha. (2016, noviembre 28). *Crónica Rey de Rocha - Un Negocio Familiar* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=t7IfUrHs21A>
- Ross Ariza (ROSS). (2020, noviembre 22). *El Guajiro - Homenaje y Premiacion a la Trayectoria Picoteril de mas de 25 Años en Cartagena* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fktzcxsmiD4>
- Ross Ariza (ROSS). (2021a, mayo 26). *Pico El Principe de #Cartagena, su Historia, Exitos y Tragedias* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=A840__LadK8
- Ross Ariza (ROSS). (2021b, junio 1). *Historia Picotera del Barrio Nariño #Cartagena* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jE91Ia8L20M>
- Ross Ariza (ROSS). (2021c, agosto 18). *Picó El Geminis - Fue Mejor que El Rey de Rocha? Por que se Desterro? Por que Nunca Compitieron?* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5STDxMPzoNY>
- Ross Ariza (ROSS). (2022a, febrero 18). *Francisco (Pacho) Manjon Dueño del Pico El Conde, la Biblia Musical de Cartagena, Entrevista 2022* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4xG2BsnMa-I>
- Ross Ariza (ROSS). (2022b, junio 14). *Picó El Bello* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g2DXSvfSqog>
- Ross Ariza (ROSS). (2023, mayo 24). *La verdadera razón por la que terminó el festival de música del caribe de Cartagena, se revivirá?* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KILJI11wG3Q>
- Rutas Picoterías. (2020, febrero 12). *La Verdadera Historia Detras de La Reina de la Champeta: Lilibeth* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=StY_ZQ9ky9I

Shock. (2020, abril 3). *Los verdaderos reyes de la champeta hablan de su revolución - Shock* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QZ0U1jIVfoY>

UDeC Radio 99.5 FM. (2022, octubre 4). *Localia 4 Octubre 2022* [Archivo de Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/UDeCRadioFM/videos/2670659169730676>

Universidad de los Andes. (2016, mayo 24). *Las leyendas de la champeta* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=n-fc1ir2lAM>