



Universidad
Nacional de Rosario



CENTRO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS

**CHAMPETA: ESPACIALIDAD GEOGRÁFICA Y ALTERIDAD DE LO
NEGRO EN LA CIUDAD DE CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA)**

Lizeth Patricia García Ruiz

**Maestría en Estudios Culturales CEI - UNR
Universidad Nacional de Rosario**

**CHAMPETA: ESPACIALIDAD GEOGRÁFICA Y ALTERIDAD DE LO
NEGRO EN LA CIUDAD DE CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA)**

LIZETH PATRICIA GARCÍA RUIZ

Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios Culturales

Director de tesis:
Eduardo Restrepo
Docente de la Pontificia Universidad Javeriana

Maestría en Estudios Culturales CEI – UNR
Universidad Nacional de Rosario

A mi ciudad nativa

*Noble rincón de mis abuelos: nada
Como evocar, cruzando callejuelas,
Los tiempos de la cruz y de la espada
Del ahumado candil y las pajuelas...*

*Pues ya pasó, ciudad amurallada,
Tu edad de folletín... las carabelas
Se fueron para siempre de tu rada
¡Ya no viene el aceite en botijuelas!*

*Fuiste heroica en los tiempos coloniales,
Cuando tus hijos, águilas caudales,
No eran una caterva de vencejos.*

*Más hoy, plena de rancio desaliño,
Bien puedes inspirar ese cariño
Que uno le tiene a sus zapatos viejos*
Luis Carlos López

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el resultado de la suma de afectos y amores que guardo por la ciudad que me vio nacer, al mar, a Yemayá, al Caribe, lo que soy, mi perla incrustada, al espacio mitad insular mitad continental donde habitan los seres que amo: Cartagena de Indias.

Gracias a Argentina por acogerme entre su gente, por reverdecer mis sueños profesionales, por sorprenderme de mí misma, por literalmente, crearme una nueva piel entre las estaciones.

A mi madre, Eda Ruiz Flórez, y mi hermano, Álvaro García Ruiz, por acompañarme cuando el ánimo estaba en tiempos de sequía y por regalarme diariamente palabras con fuerza y valentía.

Gracias a todas las personas que me encontré en el camino, especialmente, a los champetuos que militan por estrategias de resistencia a través de los lenguajes populares. Porque la resistencia y la valentía están en sobrevivir a los menesteres diarios entregándose al goce de la champeta.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	7
1. Historia de movilidades, Cartagena en la segunda mitad del siglo XX	17
1.1 Fronteras espaciales y simbólicas, el desplazamiento del Mercado de Getsemaní y Chambacú	20
1.2 Champeta: banda sonora de la periferia	33
2. Resemantizar el espacio público: La fiesta de picó y la caseta (KZ).....	43
3. Alteridad de lo negro en Cartagena de Indias.....	63
Conclusiones	82
Referencias.....	90
Anexos	97

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Mercado público de Getsemaní, 1978	18
Figura 2. Chambacú	21
Figura 3. Viviendas de Chambacú, 1955	22
Figura 4. Traslado del mercado de Getsemaní, 1978	24
Figura 5. Puente de Chambacú, 1967	25
Figura 6. Erradicación de Chambacú, 1975	29
Figura 7. Picó acompañando la instalación del mercado de Bazurto, 1978.....	32
Figura 8. Hombre bailando durante la instalación del mercado de Bazurto, 1978	33
Figura 9. Baile de champeta	35
Figura 10. Picó El Imperio.....	44
Figura 11. Carátula de Long Play de champeta	45
Figura 12. Miembros de la Organización Rey de Rocha durante su presentación en el Centro de Convenciones de Cartagena	48
Figura 13. Fiesta de champeta en Bazurto Social Club	50
Figura 14. Fiesta de picó	57

INTRODUCCIÓN

“Examining the place of music in the black Atlantic world means surveying the self-understanding articulated by the musicians who have made at the symbolic use to which their music is put by other black artists and writers and the social relations which have produced and reproduced the unique expressive culture in which music comprises a central and even foundational element.”

Paul Gilroy.

Cartagena de Indias es una ciudad del Caribe colombiano que en los últimos años ha presentado un notorio crecimiento demográfico, además de ser una de las ciudades de Colombia que recibió a un gran número de desplazados a causa del conflicto armado provenientes de diferentes municipios del departamento de Bolívar y de otras zonas del país. Según proyecciones del DANE (2017), para el año 2017 Cartagena tiene 1.024.882 habitantes, y se encuentra organizada político-administrativamente en tres localidades conocidas como Localidad 1, Histórica y del Caribe norte; Localidad 2, De la virgen y turística; y Localidad 3, Industrial de la bahía. Cada una consta de un alcalde local nombrado por el alcalde mayor de la ciudad, así como de las unidades comuneras que las conforman, como se puede ver en los Anexos.

En la cartografía urbana de Cartagena se encuentran huellas o vestigios de hechos históricos de notable envergadura, espacios de hibridación cultural, formas de desarrollo económico y sonoridades que remiten a memorias

raciales. En su espacialidad, las personas que en ella transitan pueden percibir cambios entre las diferentes zonas de la ciudad, por lo que es posible recurrir a la idea de diferentes ciudades dentro de un mismo nombre. Esta idea nos invita a pensar la realidad de Cartagena más allá de la homogeneidad y los estereotipos con que se define. Los ciudadanos se mueven entre las playas, el centro histórico, la zona industrial de Mamonal, los barrios populares y aquellos que se agolpan en los suburbios. Espacios que generan tensiones sociales, raciales y económicas las cuales pueden ser analizados a través de la circulación de la champeta por la geografía urbana de la ciudad.

Nestor García Canclini al navegar por la Ciudad de México, encuentra cuatro ciudades discernibles en la capital mexicana, que también rastreamos en Cartagena de Indias en el caribe colombiano, la primera es la ciudad centro histórico-territorial, cuya importancia es fácil de percibir por su arquitectura colonial; la segunda, es la ciudad industrial, es la urbe que se opone a la histórico territorial porque no abarca un espacio delimitado al modo tradicional, señala Canclini, sino que se expande con el crecimiento industrial, la ubicación periférica de fábricas y también de barrios obreros y de otros tipos de transporte y servicios. Podríamos decir que la principal característica es que la ciudad industrial va desterritorializando lo urbano. Se van desdibujando los nítidos márgenes que fijaban la ciudad y nos daban idea de donde estábamos. Están las ciudades multifocales y policéntricas donde se desarrollan nuevos centros a través de los shoppings, de otros tipos de urbanización tanto populares como de clases altas que por distintas

razones abandonan el centro histórico¹. Está la ciudad diseminada, una ciudad en la que cada vez tenemos menos idea de dónde termina, donde empieza, en qué lugar estamos. Cada grupo de personas transita, conoce, experimenta pequeños enclaves en sus recorridos para ir al trabajo, para ir a estudiar, para hacer compras, pasear o divertirse, pero son recorridos muy pequeños en relación con el conjunto de la ciudad. De ahí, continua Canclini, que se pierda esta experiencia de lo urbano, se debilita la solidaridad y el sentido de pertenencia.

La complejidad de esta ciudad diseminada son las problemáticas en el uso del espacio que albergan tales divisiones, es necesario resaltar que mientras escribo estas líneas Cartagena de Indias se encuentra sumida en una crisis social y económica: el alcalde electo, Manolo Duque, otrora reconocido periodista radial se encuentra en la cárcel por varios hechos de corrupción, en su lugar se encuentra el Director de la Agencia Presidencial de Cooperación Internacional Sergio Londoño Zurek, a quien le han pesado las licencias de construcción de viviendas que fueron ejercidas por el alcalde electo y bajo este halo de corrupción las dinámicas espaciales, el acceso a la ciudad por el cartagenero común se vuelven cada vez más complejas. Regresando al fenómeno de la champeta, considero necesario

¹Cartagena de manera similar a lo sucedido en otras ciudades de la cuenca del Caribe (Santo Domingo, Kingston, La Habana, San Juan) vive uno de los momentos más importantes en el desarrollo de la industria portuaria, y turística, al tiempo que se constituye en el centro histórico de mayor proyección en Colombia, sin embargo, hoy es cada vez más claro que los fenómenos locales, nacionales y globales que convergen en la ciudad a propósito de estos desarrollos, han impuesto tendencias que ponen en crisis la concepción que define a la ciudad como un espacio de todos, en este sentido la noción de espacio público experimenta un deterioro sustancial y aunque en su sentido normativo sigue siendo común, no todos lo pueden apropiarse, utilizar o percibir de la misma manera, y en este proceso comienzan a romperse de manera radical las formas de identificación e integración social de la ciudad. (Díaz-Quinones, 1996).

resaltar que en los siglos XVI y XVII Cartagena fue el único puerto autorizado para la llegada y distribución de esclavos comprados en factorías portuguesas para trabajar como mano de obra barata en haciendas, establecimientos agrícolas y/o mineros, como personal doméstico o como constructores de fortificaciones (Mosquera & Provansal, 2015). Lo que explica muy bien que su población mayoritaria sea afrodescendiente, en 1777 se documentó de manera oficial la presencia de cabildos de las naciones Carabalí, Luango, Fofó, Arara, Mina, Lucumí y Chala en los barrios de Getsemaní y Santo Toribio. El padrón realizado informa que los porcentajes de la población que tenía ascendencia africana inmediata o próxima equivalían al 84% (Mosquera & Provansal, 2015).

Lo anterior convierte a Cartagena de Indias en una ciudad nutrida y atravesada por historias de esclavitud, emancipación negra y arquitectura colonial, hechos que han anidado en la memoria colectiva hasta convertirse en expresiones representativas como la música: la cumbia, el sexteto y el mapalé, ritmos de raigambre y ascendencia africana que percuten las músicas tradicionales narrando melodías de emancipación y luchas en las plantaciones de azúcar y tabaco, escenarios de exclusión y muerte.

Sin embargo, en el siglo XX las discusiones de carácter histórico y cultural de Cartagena insistieron en la condición atlántica de la ciudad y privilegiaron sus nexos con la herencia cultural española, lo que puede explicar la negación del pasado caribe en las políticas públicas y culturales, es decir, la abolición en la divulgación de lo urbano de las realidades étnicas y las relaciones internacionales de sus procesos económicos e históricos, y de la absoluta diversidad de la vida social y los imaginarios urbanos de Cartagena.

Señala García Usta que se crea entonces en el siglo XX la imagen de una ciudad hispanizante, conventual y monocultural. Sus festividades exaltarían las relaciones con la hispanidad, su centro histórico de casas blancas simbolizarían la prolongación española, su historia sería contada como la gesta excluyente de los conquistadores ibéricos. Tal imagen comenzó a variar por escritores costeños modernos en los últimos treinta años, donde han participado artistas, entidades, historiadores e investigadores sociales.

Con el advenimiento de la modernización urbanística, el desarrollo industrial, el mercado transoceánico, Cartagena recibió en la segunda mitad del siglo XX, en su muelle portuario los *longplays*(LPs) de música *calipso* proveniente de Trinidad y Tobago, el *soukous* del Congo, el *jùjú* de Nigeria, el *compás* haitiano, el *mquanga* y el *highlife* de Sudáfrica. Ritmos que desde entonces han sido amplificados en el *pick up*, más conocido como *picó* en el lenguaje coloquial, una maquina cultural que alberga las prácticas de la población negray cuyo principal referente es el *SoundSystem* de Jamaica, cuyas armonías se unieron a la multiculturalidad colombiana al punto de contribuir a la deslegitimación de la idea de nación homogénea y monocultural que se construyó desde altiplano cundiboyacense y se plasmó en la Constitución Política de Colombia de 1886.

El historiador Alfonso Múnera (2005) en su libro *Fronteras imaginadas: la construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*, expone y analiza las tensiones socio-raciales, étnicas y regionales presentes en los discursos dominantes de la élite criolla andina, sobre los cuales se pensó y construyó la nación durante el siglo XIX una vez pasado el proceso de Independencia. Discursos que generaron una visión peyorativa en torno a

la región que en la actualidad conocemos como el Caribe colombiano y sus habitantes, así como en torno a las tierras llanas, las selvas y la costa Pacífica. Es decir, pensadores y políticos significativos para la historia nacional como Francisco José de Caldas asignaron a la geografía de la Nueva Granada una narrativa basada en las antiguas tensiones regionales y raciales, en donde el área de los altiplanos sobresalía por su superioridad territorial, lo que denotaba también la superioridad social de la raza blanca. Discursos que durante el siglo XX sobrevivieron y se manifestaron de diferentes formas en la sociedad colombiana.

Esas intersecciones sociales y expresiones musicales revelan desplazamientos de capital simbólico y tensiones de poder en el seno del entramado político y cultural de la ciudad. Por lo tanto, planteo las siguientes preguntas: ¿Cómo el desarrollo del sector turístico ha producido la reconfiguración del espacio urbano en Cartagena? ¿Cómo la champeta se consolidó como banda sonora de los espacios barriales y populares de Cartagena? ¿Cuáles son las prácticas políticas, espaciales y culturales asociadas con la emergencia de la champeta como género musical? Y, por último, ¿Cómo las fiestas de caseta y el picó constituyen estrategias de apropiación del espacio público por parte de los sectores populares en Cartagena?

De acuerdo a lo anterior, los lentes de *flaneur* empezarán a transitar la ciudad con el objetivo de resolver estos cuestionamientos, revisando las fronteras espaciales, las configuraciones culturales y la política cultural de la ciudad de Cartagena.

Los estudios culturales son un campo interdisciplinario que indaga las formas de producción o creación de significados. Por lo tanto, este trabajo de investigación se inscribe en esta línea porque su metodología es ecléctica y holística, emplea un abanico de estrategias de investigación que aborda una bibliografía amplia de conceptos, así como estudios realizados previamente, provenientes de diferentes áreas de las ciencias humanas y sociales; lo que ofrece una mirada interdisciplinar al tema. Como sostiene Restrepo (2011) “En los estudios culturales la interdisciplinariedad nace como un esfuerzo intelectual para ir más allá del reduccionismo que tiende a ser sentido común disciplinario” (p.12). Y a su vez, el autor resalta el proyecto intelectual y político que trae consigo los estudios culturales, en la medida en que concibe la cultura como poder y el poder como cultural, emplea un enfoque no reduccionista manifestado en su carácter transdisciplinar, expresa una vocación política que busca intervenir en la sociedad y posee un encuadre definido como *contextualismo radical* en lo relacionado con su cuerpo teórico, metodológico, conceptualización de la política y definición de su mismo proyecto (Restrepo, 2001, p.15).

Además, esta investigación responde a uno de los objetivos de los estudios culturales, el cual en palabras de Grossberg (2009) consiste en describir “las maneras como las prácticas culturales se producen, se insertan y funcionan en la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, con el fin de reproducir, enfrentar y posiblemente transformar las estructuras de poder existentes” (p.17).

La ciudad se encuentra subdividida en espacios de aglomeración recreativa, como son las casetas (Kz) o picós amenizadas por la champeta, conocidos cabildos urbanos, actividades que pueden ser comprendidas como actos políticos en los que se reafirma la identidad racial y la apropiación del espacio público, los cuales entran en tensión con las pretensiones de la vida social y la falta de una política cultural coherente con las dinámicas de la población negra cartagenera.

Es importante destacar aquí que escuchar champeta, ser champetuo, encierra entonces dos grandes experiencias fundamentales: por una parte, es la respuesta a una tradición de exclusión ejercida por una ciudad que aunque afrocolombiana es racista, por otra parte, implica la afirmación de una identidad caribeña (Del Rio, 2003).

Nestor García Canclini (1990) subraya la hibridación en tiempos de globalización de las culturas populares emergentes en las ciudades latinoamericanas, bajo cuyos límites se encuentra el Caribe, su geografía insular y continental que ha sido epicentro de hechos históricos de notable envergadura. Asimismo, constituyen espacios de hibridación cultural, formas de desarrollo económico y sonoridades que remiten a memorias ancestrales e identidades culturales diversas; como señala Nieves (1999), el Caribe es por principio multiétnico, plurilingüístico, y en consecuencia, culturalmente constituido por los entrecruzamientos de culturas, razas y lenguas.

Pese a la multiculturalidad que caracteriza a Cartagena -insertada en el contexto del Gran Caribe- la forma de transitar por la ciudad está determinada por la condición económica y racial de sus habitantes. En ese

sentido, es preciso anotar que esta investigación se suscribe a la definición que Michel De Certeau (2007) construye acerca del espacio, entendido como un lugar practicado, cruzamiento de movildades, efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circundan, lo temporaliza y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales.

El primer capítulo de esta investigación se titula **Historia de movildades, Cartagena en la segunda mitad del siglo XX**. En este se describen los orígenes de la champeta y el contexto histórico en el que surge en la ciudad, para ello se desempolvieron los *cassettes* y *longplays* que trajeron consigo las músicas urbanas y rurales de África y del Gran Caribe a Cartagena de Indias durante la década del setenta. Ritmos que sirvieron como banda sonora de dos de los movimientos espaciales más importantes de la ciudad: el desalojo de los habitantes del barrio Chambacú y el desalojo del mercado público ubicado en el barrio Getsemaní; medidas que fueron implementadas a partir de la reorganización del espacio urbano diseñado para favorecer el desarrollo del sector turístico en Cartagena.

Luego de realizar el recorrido diacrónico de la champeta, en el segundo capítulo titulado **Resemantizar el espacio público: La fiesta de picó y la caseta (KZ)** se analizará la significación espacial de los sistemas amplificación del picó y la caseta en la geografía urbana de Cartagena. Se propone que ambos constituyen estrategias de apropiación del espacio público por la de los sectores populares históricamente marginados.

Los recorridos históricos y espacialidades de la champeta develan ciertas incongruencias con relación a la ciudad de Cartagena que es evidente en la poca apropiación del espacio público, el poco interés por conocer los sitios de memoria histórica ubicados en el Centro histórico que desembocan en la **Alteridad de lo negro en Cartagena de Indias**, tercer capítulo en el que abordaremos las tensiones raciales y complejas que implica la champeta/espacio que son anacrónicas al racismo estructural que anida en la ciudad. Así, analizaremos y cuestionaremos las dinámicas espaciales a través de la circulación de la fiesta champetúa y del elemento racial al que se encuentra asociada.

Por último, se establecerán unas conclusiones con relación a las intersecciones sonoras, geográficas y raciales que se conjugan con la champeta como ritmo musical y fenómeno cultural en Cartagena de Indias, al punto de trascender la cadena de ondas que conforman la música y convertirse en panfleto libertario de una población con un imaginario de representación colectiva e individual que entona el estribillo de la canción: *“Soy champetuo hasta morir a mucho gusto y mucho honor”*.

1. HISTORIA DE MOVILIDADES, CARTAGENA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

“A veces ciudades diversas se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre. Nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí. En ocasiones, hasta los nombres de los habitantes permanecen iguales, y el acento de las voces e incluso de las facciones. Pero los dioses que habitan bajo los nombres y en los lugares se han ido sin decir nada y en su sitio han anidado dioses extranjeros”
Italo Calvino

La champeta, al ser una de las expresiones culturales más fuertes de la población negra y de los sectores populares en Cartagena, representa un elemento importante que en la actualidad permite ilustrar las consecuencias de la reconfiguración espacial que en la segunda mitad del siglo XX cobró vida a través de un plan encaminado a promover el desarrollo turístico en la ciudad.

Se trata de una reconfiguración que desde un primer momento trajo consigo la creación de fronteras espaciales e imaginarias que delimitan el espacio de circulación de los cartageneros, promoviendo la segregación espacial y social en pro de las divisas que arroja el turismo, y en años más recientes ha propiciado la instrumentalización y exotización de las expresiones culturales negras para ofrecerlas como atractivo turístico, sin reconocer su valor cultural o acabar con las fronteras que excluyen a esta población, pese a ser mayoritaria en la ciudad.

Todo lo anterior sin profundizar en el surgimiento de cinturones de pobreza, en la falta de oportunidades laborales y de las pocas o casi nulas garantías que le ofrece la administración local en lo concerniente al derecho a la educación, salud, servicios básicos, entre otros aspectos que deterioran su

calidad de vida. No obstante, existen dos hechos históricos claves para comprender la reconfiguración espacial enunciada, estos son: primero, el desalojo y traslado del antiguo mercado ubicado en el barrio Getsemaní, frecuentado diariamente por los sectores populares; y segundo, la erradicación del barrio Chambacú, antiguo asentamiento popular ubicado en las inmediaciones del Centro histórico.



Figura 1. Mercado público de Getsemaní, 1978. Fuente: (El Universal, 2010).

Es importante abordar estos dos hechos para comprender cómo esta reconfiguración espacial dota de “sentido valorativo el espacio urbano” y crea fronteras simbólicas, históricas y culturales en la ciudad. Situación que también permite analizar cómo en los barrios populares, apartados del centro histórico, tuvieron lugar el surgimiento de la champeta y las fiestas de picó, la cual al surgir en este contexto y provenir de la población popular, quedaría relegada a la periferia, además de ser catalogada con nominaciones y discursos que la denigran.

Debo destacar que Cartagena pese a que tiene en el centro histórico un espacio público privilegiado para mantenerse y fortalecerse como referente principal de la identidad de sus habitantes ya que conserva elementos simbólicos y posee lugares generadores de formas de integración social, se convierte en un lugar cada vez más excluyente y hostil para sus habitantes, al ser usado para favorecer los interés económicos privados y proyectar en el escenario público, de manera exclusiva, las acciones históricas de los sectores dominantes de la ciudad, borrando con ello la presencia y la existencia de otros sectores sociales. (Román, 2000)

Es en medio de este contexto donde la champeta surge como género musical y baile que reafirma la identidad de la población negra en la ciudad como más adelante se expondrá en detalle, su sonoridad integra percusiones rítmicas con las que se establece una constante comunicación musical y sonora entre África y el Caribe. En ese sentido, este capítulo cuenta con dos momentos, uno dedicado a describir la reconfiguración espacial que inicia durante los años cincuenta en Cartagena y otro en el que

se aborda el surgimiento y posterior consolidación de la champeta a partir del arribo de la música africana y del Caribe insular al puerto de Cartagena, la cual tiene una acogida importante en los sectores populares.

1.1 FRONTERAS ESPACIALES Y SIMBÓLICAS, EL DESPLAZAMIENTO DEL MERCADO DE GETSEMANÍ Y CHAMBACÚ

La redistribución espacial de Cartagena de Indias iniciada en los años cincuenta (50) representa una de las medidas tomadas por la élite empresarial, el Gobierno nacional y local y Corturismo para impulsar el desarrollo turístico y comercial que marcaría el perfil económico más importante de la ciudad, y la llevaría a competir con grandes centros urbanos del Caribe insular como Santo Domingo y La Habana, entre otros.

De acuerdo con la investigación del historiador Orlando De Avila (2015), el turismo en Cartagena desde sus inicios, y tras ser declarada como el primer centro turístico del país por el gobierno nacional en 1943, ha generado dinámicas de exclusión bajo el discurso del desarrollo económico con el que obtuvo el respaldo institucional para transformar el espacio urbano y desplazar a la población negra popular de las zonas que desde ese entonces han sido destinadas al turismo. Lo anterior también fue comentado por Bastenier (2015):

(...) En 1943 se produce la declaratoria oficial de la Heroica como “primer centro turístico” del país, y en los sesenta se potencializa la imagen de la ciudad vieja –en cuya restauración, como era de obligado cumplimiento se volcó la ayuda española- a manera de *fulcrum* de una oferta

turística imbatible, de la Cartagena escaparatada, la Cartagena reclamo, la Cartagena vitrina, especializaciones contra las que no hay nada que oponer salvo que ese turismo no constituya una fuente de riqueza para la población, empleo, sí pero mejor aún obra pública, servicios amenidades y no, como ocurrió, que se triturara el barrio negro de Getsemaní (p.18).

Figura 2. Barrio Chambacú

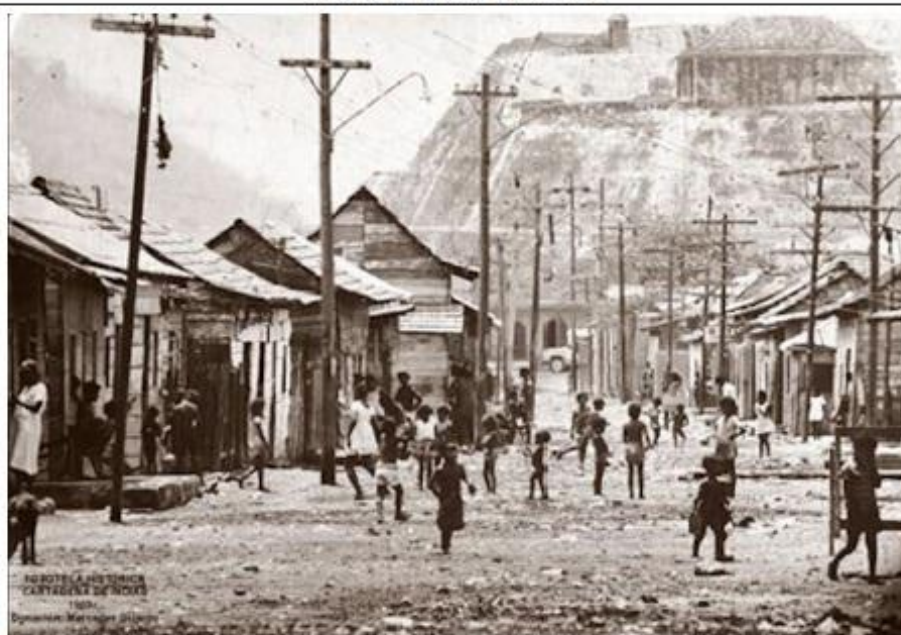


Figura 2. Chambacú. Fuente: Fototeca histórica de Cartagena.

El traslado del Mercado Público de Getsemaní hacia el sector de Bazurto, y el desalojo y reubicación de las familias que habitaban el barrio Chambacú (ubicado en cercanías del Centro histórico de la ciudad) por diferentes barrios de la zona periférica, así como el desalojo que se llevó a cabo en 1939 de los barrios Pekín, Pueblo Nuevo y El Boquetillo, asentamientos de pescadores situados en el sector de las Tenazas junto al cordón amurallado, constituyen hechos tempranos de la reorganización del espacio urbano y de la creación de fronteras espaciales y simbólicas

que a través de diferentes mecanismos, regula y controla el acceso de los sectores populares a las zonas acondicionadas a los turistas en la ciudad.

En las siguientes afirmaciones de Alberto Lemaitre se puede reconocer el sentir general de la élite cartagenera en torno a los asentamientos populares ubicados cerca de las murallas, además sus palabras dan cuenta de los primeros desplazamientos que antecedieron a la posterior reorganización espacial del Centro histórico y definieron el crecimiento del espacio urbano en la ciudad:

“Eran los cartageneros de esa época tan indiferentes con la ciudad que nadie vio lo mal que lucían esos tres caseríos pegados a la muralla en un gran sector colonial, hasta que llegó a la alcaldía mí Tío Daniel Lemaitre Tono, quien sin pensarlo dos veces y con su criterio muy cartagenero y artístico, decidió desbaratar esos adefesios y así fue que un buen día



Figura 3. Viviendas de Chambacú, 1955. Fuente: (Chambacu1971.blogspot.com).

empezaron a llegar los camiones de la policía y comenzaron a desbaratar las casas entre el llanto a moco tendido de las mujeres y los niños. Así se pudo terminar tamaña falta de ética y de respeto a la ciudad y a su turismo que es, hoy por hoy, la primera industria cartagenera.“(Lemaitre, 1990).

Esta reorganización generó un cambio significativo en las funciones y actividades que se desarrollaban continuamente en el centro histórico, las cuales propiciaban el constante flujo de los sectores populares por sus calles. En palabras de De Avila (2015):

El turismo, al redefinir los usos del espacio dentro de los límites del Centro histórico y en sus alrededores inmediatos, transformó sus funciones previas para residencia y comercio popular. Estos sectores socioeconómicos fueron progresivamente relocalizados en otras esquinas de la ciudad, descentralizando el espacio urbano, disminuyendo el acceso de los residentes locales al centro histórico y, subsecuentemente, reforzando la segregación social y espacial (p.124).

La actividad comercial que suscitaba mayor confluencia de la población nativa en el centro histórico se desarrollaba en el mercado público de Getsemaní, por lo tanto este lugar fue uno de los primeros obstáculos identificados para el devenir del desarrollo turístico. Para llegar al mercado, los cartageneros provenientes de los sectores populares debían desplazarse por la Torre del Reloj, el Camellón de los Mártires y el Parque del Centenario; lugares que por su historia representan uno de los grandes atractivos turísticos de Cartagena.



Figura 4. Traslado del mercado de Getsemaní, 1978. Fuente: Fototeca histórica de Cartagena.

Con el *Plan piloto de desarrollo urbano* del año 1965 se da paso al traslado del Mercado Público de Getsemaní hacia el terreno que en la actualidad se conoce como Bazurto, zona que colinda con la ciénaga de Las Quintas, ubicado a una distancia considerable del perímetro colonial. Sin embargo, tras el crecimiento demográfico, el auge de la actividad comercial en el sector, la ampliación de la vivienda urbana, los altos índices de contaminación a la ciénaga y los problemas de movilidad, el gobierno local desde hace algunos años ha tomado medidas para trasladarlo nuevamente hacia otro sector de la ciudad.

Las prácticas discursivas que soportaron el desarrollo turístico y la reorganización espacial dan cuenta de una idea de desarrollo que desde sus inicios solo ha contemplado el beneficio exclusivo de un sector económico, y sobre todo ha suscitado la segregación social, racial y cultural hacia la población nativa que conforman los sectores populares, en su mayoría de origen afrodescendiente. Esta renovación urbana creó fronteras espaciales y

fracturó el tejido social, reafirmando la subvaloración de las expresiones populares en nombre del progreso y el desarrollo. La historia de Chambacú da cuenta de lo anterior, tal como lo sostiene Cunin (2003):

Chambacú, estando tan cercano a las murallas, no coincidía con esa imagen de ciudad ordenada, desarrollada y moderna. Se tornó intolerable a los ojos de políticos, arquitectos e inversionistas, que ya tenían algunos grandes proyectos en mente. Muy pronto, comenzando la década del setenta, los habitantes del barrio fueron desalojados y reubicados al azar, generalmente en barrios bastante alejados del centro (pp. 125-126).



Figura 5. Puente de Chambacú, 1967. Fuente: (Chambacu1971.blogspot.com).

El poblamiento de Chambacú² se dio a comienzos del siglo XX a la orilla de la ciénaga El Cabrero, el caño Juan Angola y el barrio El Espinal; las casas construidas con materiales de poca calidad, como tablas, techos de teja y zinc, junto con las calles de arena y piedras denotaban la humildad de sus habitantes, quienes en su mayoría eran de origen afrodescendiente y se dedicaban a la realización de trabajos informales. Freddy Avila (2008) en su tesis titulada *Representación de Cartagena en el discurso turístico* señala que la historia de Chambacú, como la de otros barrios periféricos de los sectores populares de Cartagena, tanto antiguos como recientes, inició con la invasión de terrenos baldíos que, a pesar de no reunir las condiciones

² Manuel Zapata Olivella en el libro de literatura *Chambacú: corral de negros* en uno de sus capítulos narra el desplazamiento así:

- La policía dice que todos los negros tendremos que salir de Chambacú
- Quieren arrebatarnos lo que hemos alcanzado con sudor y sangre
- Dizque van a construir aquí en la isla un hotel de lujo para los turistas. ¡Así no verán tantos negros mugrosos!

La plazoleta apretada de hombres y mujeres. Revoltijo de polleras, franelas sudadas y pies polvorientos. La misma expresión de ansiedad repetida. La ansiedad en los ojos. Jamás se juntaron tantos en la isla. Pocos se habían quedado en sus ranchos, indiferentes a su suerte. Chambacú o la sepultura, les era igual. Estaban allí los apaleados, los negros recién venidos de Barú, Palenque, Malagana; a los que la policía desbarató sus techos. Las madres abrazaban a sus pequeños, la mirada vacía por el hambre. Los varones sin el hacha y el machete, no sabían qué hacer con sus brazos. Escuchaban a Máximo:

- Nos defenderemos. La policía comete un atropello. Cumplen órdenes de los que se dicen amos de esta isla. Ni siquiera la nación tiene derecho sobre la tierra que pisamos. Bien saben que bajo este basamento de cáscaras de arroz y aserrín, solo hay sudor de negros. No hemos venidos acá por nuestra propia voluntad. Nos han echado de todas partes y ahora quieren arrebatarnos la fosa que hemos construido para mal morir.

Afirmaban con la cabeza. Escupían. Los puños apretados. Las palabras los golpeaban de arriba para abajo. Un martinete que les enterraba los pies más profundamente en la isla. Les crecían raíces. Un cuerpo junto al otro, el mismo aliento, formaban una muralla sólida, fuerte. Los gendarmes rodaban la plaza. Oían. Pudieron fácilmente destruir la empalizada de mangle de los ranchos, pero no sabían cómo desbaratar el muro de negros. Máximo proseguía:

Dicen que nos darán otras tierras, ¡mentiras! Siempre prometen. Conocen nuestra generosidad y la explotan al máximo. Saben de la capacidad del sufrimiento y quieren matarnos de hambre. Confunden nuestra paciencia con la resignación. Basta. Resistiremos: Cada rancho será una trinchera. Cada palo un arma. Cada hijo una razón de lucha. Iremos más allá de la resistencia. Exigiremos justicia. Reclamaremos cuanto nos han quitado. Pretenden arrojarnos de estas casuchas que llamamos hogar en vez de darnos lo que nos niegan: trabajo, pan, educación, salud. ¡Organizaremos una marcha sobre la ciudad para reclamar nuestros derechos!” (Zapata Olivella, 1967: 93, 94)

apropiadas para ser habitados, poco a poco son condicionados para tal propósito.

El periodista Roberto Gamboa en entrevista ofrecida al escritor David Lara, describe el barrio Chambacú de la siguiente forma:

Una concentración de casas de cartón, tablas, plásticos, latas, con tejas zinc o cemento, construidas sobre las aguas de la ciénaga, que fueron rellenadas con afrecho de arroz, aserrín y escombros. De calles tortuosas, sin alcantarillado, sin agua potable, con instalaciones eléctricas precarias. Allí vivían los vendedores del mercado, emboladores, palenqueras que ofrecían frutas, vendedores de tinto o cigarrillos, gente del común, todos vivían en condiciones de miseria (Gamboa como se citó en Lara, 2015).

En el artículo *Modernización urbana y exclusión social en Cartagena de Indias, una mirada desde la prensa local*, de Valdelamar (2017), se evidencia cómo la prensa cartagenera de forma recurrente empleaba un discurso peyorativo al referirse a los barrios más vulnerables de la ciudad, entre ellos Chambacú, en el que responsabilizaba a los habitantes de estos sectores de los problemas de higiene que allí se presentaban. Dicho discurso tuvo lugar en medio de un contexto de largo alcance, como fue la planificación urbana trabajada durante la primera mitad del siglo XX, la cual estuvo amparada en el *Plan Pearson* de 1914 y el *Plano Regulador* de 1948, ambos creados con el objetivo de modernizar el entorno urbano, siendo la higienización uno de sus ejes abanderados.

Al respecto, Valdelamar (2017) con base a la lectura de una edición del periódico *El Fígaro* publicada en 1945, sostiene lo siguiente:

La pretendida higienización, como muchos otros ideales, para hacer de Cartagena una urbe modernizada fue precaria, tanto que el mismo discurso profiláctico, una y otra vez, fue instrumentalizado por las elites y las autoridades locales y nacionales, en función de sus intereses. El ejemplo más relevante de esta práctica, entrada la segunda mitad del siglo XX, fue el uso que se hizo del estereotipo creado alrededor de Chambacú y sus habitantes. Este simbólico sector de la ciudad, como en otrora el corregimiento de Pekín, representaba el contra-ejemplo de la modernización. En el imaginario de la ciudad de los años 60, Chambacú no sólo era un lugar insalubre también era un espacio de miserables, violentos, inmorales, drogadictos y promiscuos que había que limpiar. (pp.165-166)

Chambacú, llamado despectivamente “Corral de negros”, era considerado de manera despectiva como un tugurio de maleantes, insalubre e inseguro, lo que constituía una clara amenaza para el progreso turístico. Por ello, el Gobierno y la élite empresarial local, con el respaldo del gobierno nacional, optaron por la erradicación del barrio y la reubicación -de forma dispersa- de los chambaculeros por diferentes barrios de la ciudad como Paraguay, El Porvenir, Las Lomas y República de Venezuela, distantes al Centro histórico de la ciudad y a las áreas de la zona norte destinadas al turismo.

Acerca de estos dos hechos, Abello (2015) anota:

(...) Mercado Público de Getsemaní, espacio de encuentro de culturas, epicentro del abastecimiento de alimentos, de trabajo de artesanos y de comercio minoritario y lugar de expresiones del patrimonio inmaterial. El mercado fue trasladado a Bazurto para dar paso también a la renovación urbana. En este caso para limpiar el área, e iniciar, más adelante, la construcción de un centro de convenciones, uno de los pilares de la estrategia de promoción turística. El mercado fue trasladado sin haberse resuelto eficazmente los problemas de comercialización mayorista y minorista de alimentos de la ciudad. Décadas después de su erradicación, ya en el siglo XXI, mientras Chambacú es lote que espera mejor fortuna desde el mercado inmobiliario, el nuevo mercado público en Bazurto, inaugurado años atrás, presenta problemas similares a los del anterior mercado de Getsemaní (pp.37-38).



Figura 6. Erradicación de Chambacú, 1975. Fuente: (Chambacu1971.blogspot.com).

Ambos espacios, el Mercado Público de Getsemaní y el barrio Chambacú, constituían conglomerados culturales donde, al igual que en otros escenarios de la ciudad, se recreaba el patrimonio cultural inmaterial, producto de la relación que la población teje con el territorio, producto también de su historia y de las expresiones culturales que conforman el entramado social. Sin embargo, ninguno de estos aspectos se tuvo en cuenta al momento de desplazar el Mercado y erradicar Chambacú.

A pesar de estigmatizaciones y señalamientos, Chambacú tenía sus valores en diversos campos como el deportivo, en el que se levantaron glorias como 'Pambelé', Bernardo Caraballo y 'Rocky' Valdez; en el campo cultural, allí vivieron cantadoras provenientes de Rocha, Marialabaja o San Basilio de Palenque que llevaron sus cantos y ritos de velorios al lugar; en la vida laboral, pues se encontraba mano de obra de todo tipo, especialmente carpinteros, albañiles, jardineros, latoneros o pintores, que satisfacían la demanda de una ciudad que comenzaba a construirse y a expandirse más allá de los límites de cordón amurallado. Sin embargo, para los gobiernos local y Nacional la única opción posible para los habitantes de Chambacú era la de su reubicación, su desalojo y, con ello, la fragmentación de unos seres humanos que por décadas construyeron sus vidas a la sombra de las murallas (Lara, 2015, p.161).

Chambacú ha sido inspiración para muchos artistas. En una de sus canciones, Totó la Momposina rinde un homenaje a este asentamiento con versos que dicen así:

¡Chambacú! ¡Chambacú! ¡Chambacú!

¡La historia la escribes tú!

Negrita pelo cucú

¿Te acompaño a la tenaza?

Muchas gracias, muchas gracias

¡Ay! mi mota Chambacú

¡Chambacú! ¡Chambacú! ¡Chambacú!

¡La historia la escribes tú!

Negrita ¿Pa' 'onde vas tú? Con tu pelo de escobita

Voy por manteca, 'espepitá a 'onde la niña Luz

¡Chambacú! ¡Chambacú! ¡Chambacú!

La historia de las murallas

Con sangre la escribió gran canalla

Con sangre la escribió gran canalla

Con la pluma del dolor

con la pluma del dolor

curando la carne esclava a lo lejos se ve la muralla

a San Pedro Clavé con la saya

curando al negro Bembé

curando al negro Bembé,

Chambacú, chambacú, chambaculero

de aquí no me sacas tú

ni comi'o de golero.

El patrimonio material y la idea de progreso en pro del desarrollo del turismo en la ciudad ha primado sobre la población, desconociendo el valor y aporte que esta realiza a la ciudad a través de sus expresiones culturales. Recientemente estas manifestaciones inmateriales son instrumentalizadas y exotizadas para hacer más atractivo el paquete turístico y el patrimonio material. De ahí que sea recurrente ver bailarines y músicos folclóricos amenizando congresos políticos y empresariales, bodas y otro tipo de eventos que escogen como escenario a Cartagena gracias a las campañas turísticas que son promovidas con éxito.

A partir de lo anterior se puede comprender porqué la champeta surge en



los sectores populares y encuentra fronteras espaciales y simbólicas que la

**Figura 6. Picó acompañando la instalación del mercado de Bazurto, 1978.
Fuente: Yances (2012).**

restringen, limitan y denigran junto con sus actores. La champeta, como música y baile, entra a ser parte de las expresiones culturales que se menosprecian y por momentos se instrumentalizan, como se podrá analizar en los próximos capítulos.



**Figura 7. Hombre bailando durante la instalación del mercado de Bazaruto, 1978.
Fuente: Yances (2012).**

1.2 CHAMPETA: BANDA SONORA DE LA PERIFERIA

La champeta refleja una historia de movilidades, es la historia musicalizada de la población negra asentada en la periferia urbana de Cartagena y de sus barrios. El papel más significativo que ha tenido este fenómeno cultural es que desde su surgimiento en la periferia ha ido en paralelo con la construcción de la ciudad turística, la cual entra en tensión espacial con los sectores periféricos que encuentran en este ritmo musical no solo un goce sino estrategias de apropiación de un espacio público que históricamente le ha sido negado. En ese sentido, el fenómeno champetúo necesita de un enfoque riguroso y desapasionado que se aparte de visiones esencialistas o deterministas del universo cultural caribeño.

A modo de contextualización es necesario destacar que el término *champeta* en un primer momento designaba al cuchillo ancho o arma cortopunzante empleada en actividades u oficios varios como la pesca o agricultura pero que también utilizaban las pandillas de los años setenta en Cartagena, quienes además de lucir peinados tipo dreadlocks o trenzas, se daban cita en las fiestas populares amenizadas por *picós*.

Por lo tanto, hubo una asociación que generó que el adjetivo *champetúo* además de hacer referencia al amante de música champeta también aludiera al pandillero, ladrón o delincuente común. En ese sentido, en palabras de Mosquera & Provansal (2015): “La asociación del negro diestro en el manejo de esta arma blanca propia de trabajos manuales y de la música exclusiva, produce una alteridad en el interior del mundo popular: los champetúos” (p. 428).

Como también lo señalan Giraldo & Vega (2014) hubo una estigmatización de lo champetúo orquestada desde la clase dirigente de la ciudad que, a su vez, generó exclusión étnica y de clase de las músicas negras. En palabras de los autores: “La presencia de lo negro en las representaciones de la ciudad de Cartagena entra en un discurso que objetiviza la música champeta a partir de las connotaciones discriminatorias y minusvaloraciones raciales que les confieren a los afrodescendientes, los cuales se encuentran en los barrios más pobres de la ciudad” (Giraldo & Vega, 2014, p. 130).

Sobre este punto, Cunin (2006a) expresa que ese tipo de categorizaciones no son neutrales sino que responden a una cuestión de estatus social, son connotaciones profundamente negativas que violentan a las comunidades sobre las que recaen. Para Giraldo & Vega (2014): “La carga simbólica



Figura 8. Baile de champeta. Fuente: (El Universal, 2014).

negativa y, posiblemente, la definición como música urbana contemporánea hacen que la champeta no cuente con una legitimidad valorizada” (p. 132).

En ese sentido, champeta, además de ser música o expresión sonora, es la enunciación y narración de las experiencias comunes en los barrios de la periferia urbana de Cartagena, un relato de los sucesos del barrio, una historia que se desarrolla en los sectores populares. La champeta entraña un discurso político que recurre o emplea lo popular o barrial como escenario de reivindicación y reconocimiento, la champeta oficia como alternativa para consolidar el maltrecho tejido social de las comunidades negras excluidas en el territorio de Cartagena de Indias.

De igual manera, la champeta debe entenderse dentro del marco de lo que se denomina folclor porque, como lo sostienen Giraldo & Vega: “El folclor de la música champeta es una posición subversiva ante el régimen de legitimidad y estándares establecidos de las músicas³ populares” (p. 134). En ese orden de ideas, es posible afirmar que la champeta encuentra su significado en el conjunto de tradiciones que se enquistan en lo urbano las cuales se retroalimentan continuamente por elementos sonoros.

Así pues, la champeta, según Mosquera & Provansal (2015), es un fenómeno binario apropiado por la población negra marginal que comprende tanto música como baile. Se estima que el fenómeno surge en Cartagena a

³ De la música costeña se puede decir lo que dijo Fernando Ortiz sobre la música cubana: “es un ron sonoro que se bebe por los oídos” sonido que produce embriaguez, no necesariamente del alcohol sino de los sentidos y más aún del espíritu que impregna intensamente la cultura con el don no de la clarividencia, sino el de la visión creativa más moderno y propositivo. (Wade, 2000: 2)

finales de los años setenta (70) en los sectores populares de la ciudad bajo dos variantes que las autoras exponen de la siguiente manera:

Una [variante] conocida como champeta africana, música africana y baile de una plástica tradicional, que hoy es patrimonio del pasado, pero cuya música aún se escucha, y otra, de reciente aparición, conocida como champeta criolla, que se apropia de la música de champeta africana y realiza una propuesta local, con un baile de una nueva plástica corporal (Mosquera & Provanzal, 2015, pp. 427-428).

Aunque la champeta es mucho más que eso, es una amalgama, un entrecruzamiento de diversos estilos sonoros y musicales, la champeta comprende siete géneros distintos, a saber: el jùjú, soukous, compas, bullerengue, mapalé, zambapalo y chalupa. Además de que involucra notorias influencias de aires musicales de lugares como Brasil y Jamaica. En suma, como lo afirman Giraldo & Vega (2014): “La champeta constituye un conjunto de fusiones sonoras provenientes de diferentes culturas y tradiciones musicales, las cuales son moduladas por la práctica acústica, la instrumentalización tecnológica y la creatividad experimentada en las distintas etapas de su producción” (p. 135).

Por otra parte, la champeta al surgir en las barriadas y sectores populares de la ciudad de Cartagena, es uno de los himnos que los representa. Pero su representación y expresión están mediadas por dinámicas espaciales, territoriales, su circulación por la cartografía urbana devela tensiones y conflictos socioeconómicos y culturales en un espacio concebido desde hace

unas décadas como lugar turístico que incluye dinámicas de exclusión a su población negra.

Michel Birembaum en su investigación *Acerca de una estética popular en la música y cultura de la champeta* señala que la champeta ha sido descrita en el mercado general y por los funcionarios⁴ nacionales de la política cultural según “otra” estética: constando de una sensualidad primaria⁵, resistencia política y autenticidad folklórica. De hecho su entrada al escenario nacional fue como “un baile prohibido”. Hay un régimen de valor que pretende vender y promocionar a la champeta entre sectores colombianos y extranjeros como una resistencia política de los negros pobres colombianos a raíz de su pobreza y supuesto autenticismo implícito. Este mercadeo político-cultural valoriza lo contra-moderno, lo raizal y lo contra-hegemónico- aquí planteado como la resistencia a la modernidad por parte de los negros.

Cartagena cuenta con un centro histórico que apela a la memoria de la ciudad, a los años de esclavitud, a la colonización española y a otros eventos históricos de notable envergadura nacional. En este escenario los sectores hegemónicos han instaurado procesos simbólicos de apropiación del espacio público, en el que a través de sus acciones representan la fundación de la República y del Estado nación.

⁴ En el 2001 el alcalde cartagenero prohibió la champeta de las fiestas novembrinas por miedo de la supuestamente indecente y violenta conducta de sus seguidores y por la amenaza de que le restara atención al folclor “legítimo”. Birembaum (2010)

⁵ “El baile de la champeta es una especie de juego erótico, frote de cuerpos en breves espacios, con movimientos de tinte sensual casi lascivos. El baile de la champeta incluye balanceos, brincos, subidas y bajadas en abrazos del cuerpo de la pareja, zarandeos, contoneos, desplazamientos casi horizontales de los bailarines, que resumen una danza de gran estética visual obviamente cuando se está frente a expertos bailarines... En ninguno de estos pasos por muy acrobáticos que parezcan los danzarines dejan de contonearse”. Birembaum (2010)

Por mucho tiempo, las élites económicas que gobiernan la ciudad se encargaron de erigir monumentos que de alguna forma legitiman narrativas históricas de corte tradicional; narrativas que han sido revisadas y cuestionadas desde otras corrientes historiográficas que en la actualidad permiten pensar la ciudad en términos de inclusión, por lo menos por parte de un grupo de humanistas, gestores culturales, artistas y demás actores que desde sus disciplinas cuestionan los cimientos sobre los cuales se ha levantado el turismo en la ciudad, así como la estigmatización de la champeta en la ciudad.

En ese marco histórico anteriormente descrito, es importante conocer cómo llega la música africana a Cartagena de Indias, pues ese arribo es significativo para el posterior surgimiento y consolidación de la champeta. Sin embargo, hasta la fecha no hay una respuesta clara y satisfactoria a ese interrogante, así como tampoco hay consenso entre los académicos e investigadores culturales que se han ocupado del tema.

No obstante, Mosquera & Provenzal (2015) sostienen que hay dos relatos que pueden ayudar a comprender esa llegada. El primer relato sugiere, según Pitalúa (citado por Mosquera & Provenzal, 2015), que la música africana llega a Cartagena a través de los marineros que vivían en la ciudad y viajaban en barcos a lugares remotos como África, donde compraban música local y luego la traían para, en algunos casos, comercializarla. El segundo relato sugiere que la música africana llegó a Cartagena de Indias a través del Caribe insular, por lo tanto también recibe el nombre de música antillana (Mosquera & Provenzal, 2015).

Para las autoras en mención los relatos anteriormente señalados no explican de manera satisfactoria la llegada de la música africana a Cartagena. Sin embargo, hay otras variables que deben ser tenidas en cuenta con miras a esclarecer el fenómeno, estas son: “la geografía que hace de Cartagena una ciudad portuaria, la importante presencia de pretendientes, el fenómeno del picó, y la ausencia de una música urbana “propia” (Mosquera & Provenzal, 2015, p. 429).

A pesar de que no hay un consenso respecto al arribo de la música africana, es llamativo que casi de manera simultánea en Cartagena se escuchara la misma música que en el continente africano. Es decir, si bien no son claros cuáles fueron los canales a través de los que la música africana llegó a la ciudad su popularidad se extendió y echó raíces en todos los sectores populares. De tal manera que en Cartagena de Indias puede verse cómo tienen gran acogida expresiones musicales como el *soukous* del Congo, el *highlife* de Nigeria y Ghana, la música haitiana y el *mbaqanga* de África del Sur (Mosquera & Provenzal, 2015).

No obstante lo anterior, para autores como Giraldo & Vega (2014) es importante cuestionar la linealidad que se ha trazado entre música africana y champeta. Se parte del entendido que la primera antecede a la segunda lo que podría generar que se asimile la línea de tiempo estipulada como un proceso evolutivo que en su último punto diluya la música africana. En palabras de los autores: “Esa tendencia lineal termina identificándose con una suerte de depuración evolutiva, donde la música africana se sustrae, desaparece de la realidad musical y social, y queda como una esencia

rítmica de la champeta contemporánea” (Giraldo & Vega, 2014, p. 137). Sin embargo, la música africana pervive en diversos escenarios sociales del Caribe colombiano, especialmente en zonas de extracción popular.

Por otra parte, es importante destacar con miras a la clarificación conceptual que en el marco del surgimiento de la champeta como fenómeno musical en las barriadas populares de Cartagena se usaron diversos términos para referirse a la música que se escuchaba localmente. Como lo sostienen Giraldo & Vega (2014), terapia, música africana y champeta africana fueron términos utilizados ampliamente por grupos sociales específicos, aunque no de un modo exclusivo pero sí preponderante.

Así, por ejemplo, en la población palenquera hubo una tendencia generalizada a denominar como música africana a toda aquella música o ritmo que se alejara de los sonidos cercanos a la cultura local, que no fuera entonada en español o en dialecto palenquero pero con los que sentían una conexión especial en términos de su pasado africano ligado a la memoria ancestral. En lo que respecta al término terapia africana, para Giraldo & Vega (2014) alude a un tipo de música y a un estilo de baile que en escenarios del Caribe como Barranquilla y Cartagena tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX, esta caracterización luego estaría presente en el surgimiento de lo que se denominaría champeta criolla por sus semejanzas sonoras y danzarias.

En suma, como se evidenció a lo largo del capítulo, la champeta surge como expresión cultural de las comunidades populares marginadas, en su mayoría afrodescendientes, que encuentran en el baile y en los ritmos musicales de

África, el Gran Caribe y las Antillas, la oportunidad de reivindicar su memoria negra y apropiarse del espacio público, para tomar como suyo un espacio que históricamente desde instancias institucionales les ha sido vedado. Esto último será ampliado en detalle en los apartados siguientes.

2. RESEMANTIZAR EL ESPACIO PÚBLICO: LA FIESTA DE PICÓ Y LA CASETA (KZ)

Para iniciar este capítulo que, como el título lo indica, hace referencia al espacio público es necesario tener claro a qué tipo de espacio se alude. En ese sentido, el espacio en el marco del fenómeno picotero está referido a un tipo de construcción social que se encuentra mediada por un conjunto de relaciones culturales y políticas que en su mayoría denotan desigualdad. Como lo sostiene Sanz (2011): “En Cartagena coexisten diferentes espacios sonoros que funcionan como un instrumento para delimitar lugares. Estos lugares no solo son geográficos, sino también psicológicos y emocionales y capaces de definir una concepción de mundo” (p. 27).

Aquí cabe hacer una precisión conceptual que realiza Sanz (2011) en su investigación y que se acogerá en el presente trabajo por considerarla satisfactoria para los fines propuestos. *Espacio* hace referencia a lo global o nacional, entendiendo esto último como un espacio geográfico delimitado que alberga en su circunscripción una variedad de culturas y etnias. Asimismo, *lugar* alude al ámbito local entendido tradicionalmente como un escenario de resistencia a lo espacial dominante (Sanz, 2011).

Ahora bien, el fenómeno picotero si bien tiene una presencia notable en Cartagena se encuentra transversalizado por los dos conceptos antes mencionados, es decir, es posible ver picós que se desplazan continuamente por la región Caribe, así como hay otros picós en zonas insulares, de tal manera que puede considerarse que los picós tienen incidencia tanto local como global. En suma, el mundo picotero se alimenta

constantemente de las interacciones resultantes de la hibridación de lo local y lo global, en los picós circula música producida a escala global (la proveniente de África, por ejemplo) que adquiere un sentido de resistencia en el plano local y barrial cartagenero. Lo anterior en palabras de Sanz (2011):

Los picós ponen música que no es aceptada ‘localmente’ y aunque en el ámbito del WorldMusic puede venderse con mucho romanticismo como muestra viva de la resistencia a la esclavitud (Cunin, 2007), la champeta y en general la música de los picos, no pretende oponerse a las dinámicas globales, sino al espacio local. Así, busca identificarse con ‘lo Caribe’, más comercializable, enfrentándose también con lo nacionalmente



Figura 9. Picó El Imperio. Fuente: (El Universal, 2016).

entendido como folclórico (p. 29).

De lo anterior se deriva que Cartagena en términos sonoros y musicales también se encuentra fragmentada, segmentada, esta vez por relaciones de poder que históricamente, como se expuso anteriormente, han marginado a las minorías, en su mayoría afrodescendientes, a espacios periféricos de la ciudad. En ese sentido, la música picotera se encuentra aislada tanto en su exhibición como en la difusión de la música que allí se escucha. Desde el Estado se han implementado políticas públicas encaminadas al apoyo en cuanto a producción y difusión de la música folclórica pero han excluido a la champeta, la música que se escucha en las fiestas picoterías.



Figura 10. Carátula de Long Play de Champeta. Fuente: Champeta de los 90, grupo en Facebook.

No obstante, la marginación a la que ha sido confinado el movimiento picotero, su expresión no es mínima o aislada pues se extiende por gran parte del territorio de la ciudad en un ejercicio que para Sanz (2011): “Funciona de manera paralela a la ciudad, debatiéndose entre el deseo de formalizarse y ser reconocidos y la practicidad de su propia infraestructura en buena parte al margen del marco institucional” (p. 69). Esta infraestructura mencionada en gran medida proviene y ha sido estructurada alrededor de las dinámicas económicas y culturales generadas por las fiestas de picó que a su vez sirven de sustento para un amplio sector de la población cartagenera. Este punto es clave porque para autores como Birenbaum (2005):

La champeta es producto de una economía informal microindustrial, el espacio urbano de los barrios y los mercados populares, y un régimen de valor popular que incluye el consumo de los productos masificados nacionales e internacionales que se manifiestan sobre todo en la televisión, sin embargo también tiene sus propios sistemas estéticos e iconográficos (p. 206).

La música champeta es considerada como una expresión cultural de origen afro-caribeño, sus principales espacios de difusión están circunscritos a los barrios populares, donde viven sus actores y sus más asiduos oyentes. Esta circunscripción se encuentra delimitada por las políticas públicas y las fronteras espaciales y simbólicas que imperan en la ciudad. Todos estos controles se han afianzado a causa de las cargas peyorativas que este ritmo y sus exponentes han recibido por parte de la elite cartagenera y otros

cartageneros provenientes de diferentes sectores sociales, lo que ha conllevado a la discriminación y subvaloración, no solo por estar asociado a la delincuencia, a causa de las peleas que protagonizan las pandillas haciendo uso de arma blanca (cuchillo o champeta), sino también por ser enunciado en términos de lo negro.

En concordancia con lo anterior, Sanz (2011) plantea que “La preocupación por estos ritmos y su constante rechazo se explica en que la música popular es un medio a través del cual se legitiman un orden social y una ideología, así que ha sido históricamente utilizada para perpetuar relaciones de dominación” (p. 143). En ese sentido, la champeta refleja los problemas de circulación, movilidad y aceptación que tienen los cartageneros al pasar de los barrios populares hacia el Centro histórico y las zonas turísticas, debido a que este tránsito devela prohibiciones y estigmatizaciones para quienes no ostentan poder económico, social o político, y para quienes son negros e incluso se autoreconocen como *champetúos*, sin importar la carga peyorativa y discriminatoria que ha recibido este término.

En los dos últimos años la champeta ha alcanzado una notoria aceptación entre los jóvenes de los estratos altos de la ciudad. El Rey de Rocha, un famoso picó cartagenero, se ha presentado en el Parque de la Marina, un parque ubicado en el centro histórico de la ciudad, y en el Centro de Convenciones de Cartagena; dos reconocidos escenarios privados en la zona norte de Cartagena. También se han creado iniciativas independientes que buscan promocionar la champeta y su valor cultural como *Champetú*; proyecto promovido por un grupo de jóvenes de estratos medios, quienes se desempeñan como gestores culturales e intelectuales que cada mes organizan fiestas en diferentes lugares del centro histórico, convocan a un alto número de estudiantes universitarios, gestores culturales, artistas e



Figura 11. Miembros de la Organización Rey de Rocha durante su presentación en el Centro de Convenciones de Cartagena, 2017.

Fuente: Página oficial de Facebook de la Organización Rey de Rocha.

intelectuales alrededor de la champeta, por un valor de veinticinco mil pesos colombianos, precio que tiene la boleta.

Los establecimientos comerciales también hacen parte de esta dinámica, como el Hostal Media Luna y el reconocido bar, discoteca y restaurante Bazurto Social Club, lugares que realizan fiestas de champeta para turistas y cartageneros con mayor poder adquisitivo que los habitantes de los sectores populares. Bazurto Social Club llama la atención por llevar el nombre del mercado de Bazurto, su estética visual y su oferta gastronómica hace alusión a la riqueza cultural cartagenera. Quizá también sea preciso tener en cuenta la inserción en el mundo del entretenimiento nacional de artistas como MR Black o BazurtoAllStars, exponentes de la champeta cartagenera en la actualidad, quienes han ganado un reconocimiento en otras ciudades del país al participar en programas de televisión y realizar presentaciones en importantes escenarios nacionales como Estéreo Picnic, lo que también ha influido en su contratación para fiestas privadas como bodas y cumpleaños por parte de la élite colombiana.

Pese a que este panorama a simple vista refleja una mayor aceptación de la música champeta y de sus exponentes, no se puede perder de vista que se genera en escenarios privilegiados, los asistentes tienen el poder adquisitivo para costear su entrada, además se sienten seguros pues no corren el riesgo de enfrentar una confrontación entre pandillas, problemáticas que sí aquejan a los barrios populares donde surgió la fiesta de picó. Su connotación de champetúo no corresponde a la dinámica del barrio, ni a las

expresiones culturales que en este entorno se propician, de ahí que se pueda considerar como la respuesta a un asunto mediático.



Figura 12. Fiesta de champeta en Bazarro Social Club. Fuente: Naughtynomad.com.

Un ejemplo de este fenómeno se encuentra en la letra de la canción *La pupileta* de Bazarro All Stars, la cual da cuenta del gusto hacia la champeta de los jóvenes de los estratos medios y altos, de cómo se denominan y de cuáles escenarios disfrutan: “Ehh, ella ahora baila champeta/ehh, ella rompe en la discoteca/ehh, ella le dicen la pupileta/ehh, ella porque es pupi y coleta”. En ese sentido, la circulación de la música champeta sí ha logrado movilizarse hacia otros lugares de la ciudad, pero no sucede lo mismo con los sectores populares que la vieron nacer.

Para ampliar lo anterior, la joven Mares, residente en el barrio La María, en entrevista con Jaraba (2015) expresa lo siguiente acerca de lo que es ser champetúo:

Persona que le gusta la Champeta, que la defiende a morir y que nunca va a cambiar su forma de pensar por otro género, sino solamente en la Champeta [...] hay gente que lo relaciona con personas inescrupulosas que andan, o por lo menos con bandidos, que dicen son bandidos pero no son Champetúos, son bandidos en sí, pero lo relacionan como Champetúo, y no! Están equivocados (Mares citada por Jaraba, 2015, p.49).

Sobre este tema Sanz (2011) afirma:

La idea de llamar “champetúa” a la gente que escuchaba música de negros fue en sí misma discriminatoria. Las reducidas clases altas cartageneras bautizaron con este apodo a quienes oían la música que los comerciantes traían de África o Europa. Lo que en otras partes del mundo correspondía a un ejercicio de intelectuales coleccionistas del WorldMusic, en Colombia era lo más popular que se podía hacer (Paccini, 1993). La idea no ha cambiado mucho, a pesar de que en Bogotá el estigma hacia la champeta es mucho menos fuerte, o incluso nulo, aunque el baile siga escandalizando a los mayores de veinte años (p.140).

Ser champetúos no solo comprende una identificación o auto-reconocimiento con la champeta como género musical, para muchos jóvenes y adultos que

se reconocen como tal, el término también denota un estilo de vida, un tipo de desenvolvimiento en el mundo, una performance permanente o un baile. Sobre esto último sostiene Muñoz (2003):

Es indudable que el baile es un lugar para el encuentro, un espacio lleno de significados sociales y culturales, donde las personas pueden percibirse; es proximidad del uno con el otro, o de los unos con los otros en el cual se construyen una sociabilidad bajo determinados códigos que se exteriorizan en la champeta como viva expresión de lo barrial (p. 18).

Asimismo, hay un lenguaje corporal, una estética al vestir, un modo de hablar que se recrea en la cotidianidad y se reafirma en la fiesta de picó, al ser un lugar de socialización y de reivindicación étnica, como describe Sanz (2011):

Los picós funcionan como centros de socialización en los que ser champetúo deja de ser un estigma para convertirse en una identidad y en un lugar de reivindicación étnica. Lo que ocurre en un picó trasciende la experiencia sensorial de la fiesta. Se trata de un lugar en el que son bienvenidos los simbólicamente y espacialmente excluidos. Un lugar que genera pertenencia. [...] El evento picotero es uno de los pocos lugares en los que los champetúos tienen acceso a un lugar en el que consiguen un respeto y reconocimiento, a la vez que refuerzan su sentido de comunidad (pp.155-156).

Lo anterior se puede corroborar con las palabras del joven Marlon Julio, quien en entrevista con Jaraba (2015) acerca de la champeta y el picó, expresa lo siguiente:

Me gusta bastante [...] la verdad es que pensándolo bien significa todo, porque es una cultura que ha pasado de generación en generación, en mi familia, en la familia de mis amigos. Es una moda que nunca pasa. Bueno aquí en Cartagena se pueden escuchar cualquier música, vallenato, salsa, reggaetón, pero siempre la más allegada es la Champeta (Julio citado por Jaraba, 2015, p.35).

Ahora bien, es preciso recordar que los escenarios turísticos no están pensados para ser frecuentados o habitados por los locales, pues es prioridad garantizar la comodidad y seguridad de los visitantes nacionales e internacionales, así como de los colombianos provenientes de otras ciudades del país y los extranjeros que aquí residen gracias a su poder adquisitivo. De ahí los numerosos casos de racismo y discriminación que, en diferentes circunstancias, han tenido lugar en estos escenarios.

Por consiguiente, para comprender cómo la champeta se apropia del espacio público en los sectores populares, es preciso reconocer los dos escenarios principales donde esta se activa, *el picó* y *la caseta* (Kz). Dichos espacios constituyen una plataforma de convergencia de servicios sonoros, fonográficos, artísticos, incluso comercial con la presencia de vendedores ambulantes. Se trata de encuentros sociales, culturales y musicales dentro de los barrios populares de la ciudad en donde se convocan los amantes de la música champeta. Al respecto Sanz (2011) afirma lo siguiente:(...) a

través del sonido, el universo picotero ha logrado construir una espacialidad alterna a la comercial, y un sentido de localidad muy particular, con el que se identifican las personas más excluidas por la Cartagena turística. El picó se ha configurado como un lugar que a través de la “invasión” sonora que generan sus máquinas, entra en conflicto con la espacialidad aceptada que la élite cartagenera quisiera imponer: un espacio de tranquilidad dónde la música (y la fiesta) se encuentra localizada en las discotecas de Getsemaní y en los grupos vallenatos y de gaitas representantes del folclor caribeño (pp. 27-28).

Pese a las restricciones que tiene el picó para circular en los espacios céntricos y turísticos, estos pueden moverse con mayor libertad por los diferentes barrios que conforman la periferia de la ciudad, con lo que amplían su campo de acción, obtienen mayor difusión y ganan más aficionados. Con la movilización del picó es posible organizar una fiesta en cualquier lugar de esta zona, como una calle, una cancha deportiva, un centro cultural, una discoteca o cualquier espacio amplio. Si se trata de un espacio abierto, es muy común usar láminas de zinc para armar la Kz, cercar el picó y delimitar la zona destinada a la fiesta, al baile. Afirmación que se puede corroborar con lo que plantea Sanz (2011) de este modo:

La fiesta de picó se construye entonces como un lugar de diversión al que tienen acceso económico los múltiples excluidos de la ciudad, un lugar en el que además son bienvenidos con su forma de vestirse, de hablar, de caminar y sobre todo de bailar. En el picó los champetúos puede ser ellos con su estética y sus formas de relacionarse y ver el mundo,

estableciendo una locación con la que se identifican. Así la música tiene mucho que ver con la definición de un lugar, un territorio e incluso un espacio. Y el picó tiene la propiedad de llegar con sus parlantes, sus efectos y su música hasta donde le sea permitido, geográfica y áuricamente (p. 154).

Cabe destacar aquí, que este tipo de encuentros no son exclusivos de la ciudad de Cartagena; en Barranquilla, por ejemplo, se les llama verbenas y tienen el mismo significado popular y barrial; lo mismo sucede en lugares como Santa Marta y La Guajira. Como lo destacan Giraldo & Vega (2014), Barranquilla ha sido, de igual manera, un punto de confluencia de las corrientes musicales en el Caribe colombiano, es decir, la champeta también se encuentra arraigada en las entrañas barriales populares de otras ciudades distintas a Cartagena.

En los lugares donde la champeta toma asiento se replican los mismos patrones de exclusión, marginalidad y estigmatización que recaen sobre los individuos que la escuchan, mas no en todos se traduce en términos raciales, excepto para el caso de Cartagena, donde los jóvenes, afrodescendientes en su mayoría, son denominados peyorativamente como champetúos y asociados con prácticas delincuenciales y consumo de drogas.

La emergencia de los picós en el Caribe colombiano es mucho más antigua que el surgimiento de la champeta o la popularización de la música africana en los entornos barriales. A su llegada, la enorme máquina de sonido servía para bailar música jíbara, salsa, son cubano y demás músicas percutidas

que traían de Cuba y Venezuela: Odilio Gonzalez con su popular canción *Mi jíbarita mimada*, *Pedacito de mi vida* de Celina y Reutilio, Joe Quijano con *Pachanga y charanga* y la combinación de la Fania All Star eran las voces que se bailaban en medio de espacios comunitarios, a veces incluso orquestados por iglesias y entidades comunitarias en medio de latones de metal. Hacia los años setenta, los picós incorporaron canciones en swahili, inglés, francés, kikongo y lingala, con sonidos que suscitaban el reconocimiento de una identidad cultural⁶ entre los asistentes. Hecho que ha permitido que este tipo de música continúe reverberando en la periferia urbana cartagenera. Pero sí hay un ritmo que cambió completamente las dinámicas de las fiestas de picó, fue la champeta, al convertirse en un espacio de gran importancia para la comercialización y circulación de la música y sus exponentes. Es en el picó donde se presentan y “pegan” las

⁶Es necesario destacar aquí que cuando hablamos de identidad cultural no hablamos de una categoría homogénea, si bien es un ente multidisciplinar, la identidad puede ser comprendida como los niveles de conciencia que ratifican la pertenencia a un sistema, que sin ser homogénea en sentido absoluto, comprende la unidad sistémica de un universo simbólico. Esta debe ser analizada con una óptica de individuos sometidos a unos procesos sociales, que lejos de ser sujetos puritos de particularidad, estamos formándonos como sujetos para nosotros mismos y para los demás, esto significa que ser persona tiene un carácter social y cultural en todo momento, que se construye en paradigmas absolutamente sociales y no unas entidades que puedan existir lejos de las representaciones culturales y de aculturación. De hecho, los procesos sociales resultarían imposibles de entender sin el significado medular de cultura, esto permite asumir que la identidad debe ser ante todo una identidad cultural ya que la ausencia de la misma puede ser un factor abortivo de otros procesos de identificación y unidad. La identidad cultural es la cohesión a una memoria y a una interpretación de vida, como tal depende del referente en el que se cimienta, pues este se fortalece a través del lenguaje, los símbolos y la producción material de objetos hechos y procesos culturales que suponen unas construcciones simbólicas institucionalizadas en la comunidad identitaria a la que se pertenece, aquí es necesario citar a Renato Ortiz, autor que define la identidad como: “una construcción simbólica que se hace en relación con un referente. Los referentes pueden, evidentemente, variar la naturaleza, son múltiples –una cultura, una nación, una etnia, el color o el género. Sin embargo, en cualquier caso, la identidad es fruto de una construcción simbólica que los tiene como marcos referenciales”. De esta forma es el contenido simbólico y emotivo de las dimensiones de la cultura aquello que conduce a la formación de identidad cultural.

nuevas producciones de manera exclusiva, mucho antes de llegar a las emisoras radiales, por lo tanto, a diferencia del picó de salsa, no solo representa un encuentro social, sino también un espacio en el que se pone a prueba la producción de champeta a nivel local con fines comerciales, donde se reafirma y reinventa la champeta y el ser champetúo. Para Sanz (2011) no se han realizado los estudios apropiados que permitan determinar el origen específico del picó o de las fiestas de picós; sin embargo, sí hay elementos que pueden dar luces para una caracterización precisa del fenómeno. Para iniciar, cabe anotar que la palabra *picó* proviene del vocablo inglés *pick-up* el cual alude a dos aspectos: la aguja que poseen las tornamesas y la capacidad que tienen estos dispositivos de sonido para ser fácilmente transportados de un lugar a otro. Los picós extendidos en la zona norte de Colombia guardan similitud con los *sound-system* de Jamaica, los *sonideros* de México y los *aparelhagens* de Brasil, los cuales son empleados para amenizar las fiestas populares donde los asistentes disfrutan de la música a altos decibeles (Sanz, 2011).



Figura 14. Fiesta de picó. Fuente: El Universal (2012).

Estima Sanz (2011) que los primeros picós vieron la luz en Cartagena y Barranquilla a mediados del siglo XX, cuando de manera artesanal se potenció el sonido de los tocadiscos tradicionales con el fin de usarlos como fuente sonora de verbenas y todo tipo de eventos en caseta. Así, los picós se posicionaron como principal instrumento para la animación sonora de las fiestas populares, para ello contaron con el agregado tecnológico de los sintetizadores que marcaría el sello característico de las fiestas de picó y desplazaría poco a poco a los sextetos y grupos de tambores de los escenarios barriales. Por otra parte, para Birenbaum(2005):

El picó en sí es emblemático de una apropiación de la tecnología muy propia de la cultura popular. Inmenso, poderoso hasta sacudir los huesos, bautizado con nombre e incluso apodo, el picó es el poder tecnológico antropomorfizado y fetichizado, dominado por el DJ, que lo amaestra (p. 208).

Los picós cimentaron su consolidación en la organización empresarial aplicada al contexto inmediato, distribuyeron sus operaciones de tal manera que, como destaca Sanz (2011), ofrecían sus servicios para amenizar las fiestas populares o reuniones barriales, tal como sucede en la actualidad pero no bajo la denominación de casetas o verbenas. Las casetas, en la misma época de proliferación de la champeta y las fiestas de picó, fueron utilizadas por las iglesias y autoridades distritales para recolectar fondos de uso comunitario. Sin embargo, ese fenómeno pronto vería su fin debido a múltiples prohibiciones ambientales o de espacio público, así como al mal manejo de los recursos recolectados.

Cuando la champeta surgió en Cartagena, estos sistemas de sonido reproducían discos en acetato de contrabando, cassettes y CD's. Posteriormente, tras su popularización, el acceso masivo a los equipos de grabación y el aumento de las composiciones en su mayoría elaboradas de manera informal, el picó se convirtió en el mercado oficial de la champeta; en él se comercializan los discos de los artistas locales que llegan a estos escenarios. Además, la mayoría de los picós tienen una producción discográfica llamada *Volumen*, donde recogen los éxitos musicales del año; iniciativa que tiene gran acogida entre los aficionados.

La economía que se produce en los picós no cuenta con un discurso ideológico que verse sobre una oposición política consciente ante el capitalismo o el mercado musical que los utiliza y de manera simultánea los excluye. De hecho, muchos músicos de champeta aspiran a ingresar a las dinámicas de ese mercado y disfrutar de los beneficios que trae consigo. Acerca de esto, Sanz (2011) se refiere de la siguiente manera:

Una de las formas de empoderamiento que permite el picó es la de generar ingresos para varias familias que de otra forma no tendrían muchas más opciones. Los picoteros, han logrado establecer una infraestructura informal para reproducir su música y mantener vivo el sistema. Aunque esta infraestructura se basa en la "piratería", los picoteros están en la constante búsqueda de expandir el negocio y ser reconocidos (p. 151).

Al respecto, es preciso comprender que esta comercialización responde a una dinámica de economía abierta o informal, que entre los actores de la

champeta no es considerada ilegal, pues tanto los dueños de los picós, como los cantantes, productores y comerciantes han creado consensos para el beneficio mutuo a obtener en el proceso de producción y circulación de la champeta. Este mecanismo de diálogo, consenso y fraternidad constituye una red social que soporta el circuito económico de la champeta y protege los derechos de autor de los músicos (Giraldo & Vega, 2014).

Vale la pena destacar que las estrategias y análisis del mercado picotero se definen, en parte, a partir de la reacción que tienen los asistentes a la fiesta del picó. Una misma canción se repite muchas veces mientras el locutor habla animosamente sobre la canción para medir el impacto que esta tiene sobre los aficionados y para que esta quede en la retentiva inmediata del oyente. En esta dinámica, si la canción suscita el baile, el placer y “espeluque” de toda la audiencia, ha pasado su prueba de fuego. Por lo que Sanz (2011) afirma:

(...) la potencia de la máquina y la estética de esta, la calidad del sonido, el poder del meke, la habilidad del Dj, la exclusividad de la música, la percusión del perreo, se encaminan a que los asistentes logren “espelucarse”. Esto significa que se entreguen al baile, a la experiencia sensual, dejando a un lado la mente y la compostura para entrar en estados extáticos que posibilitan una catarsis social, así como una reafirmación de valores alternativos, llamados por los “desordenados” por los guardianes de la normalidad hegemónica (p.156).

En la periferia urbana de Cartagena, donde buena parte de la población local tiene un nulo acceso a servicios básicos de salud, educación, seguridad y

alcantarillado, donde los parques y espacios comunitarios son devorados por el tiempo, el sol y el olvido, la fiesta de picó y las casetas hacen parte de las estrategias cotidianas de apropiación del espacio público. En su investigación Mosquera & Provansal (2015) señala que fuera de esta territorialidad cualquier persona negra corre el riesgo de no ser admitido en una discoteca de los barrios élités (existen denuncias y amenazas con relación a este tema).

Por lo tanto, las fiestas que se celebran en la caseta junto al picó pueden ser entendidas como una forma de resistencia frente a la homogeneización cultural y musical, así como a la recurrente discriminación socio-racial que tiene lugar en los espacios pensados para el disfrute de los turistas. Por ello, Sanz (2011) sostiene: “los picós tienen un carácter de resistencia muy fuerte, resistencia a desaparecer, a ser invisibilizados, a renunciar a una tradición cultural que se afilia con lo negro y con lo afro, y por esta vía oponer resistencia ante el orden social establecido” (p.153).

De esta forma, los cartageneros champetúos que habitan en la periferia crean sus propias formas de ser y estar en el interior de una sociedad que presenta un marcado problema de racismo estructural. Fenómeno que da cuenta de “una ciudad que se traiciona a sí misma”, como bien expresa Alberto Abello (2015). La geografía urbana de la ciudad revela una fragmentación en términos de fronteras simbólicas y espaciales, donde lo negro tiene un lugar físico, los barrios populares, y solo accede a los espacios céntricos a partir de la instrumentalización de las expresiones

culturales, incorporados con el fin de satisfacer la demanda del turismo, como sucede con el baile (Mosquera & Provansal, 2015).

3. ALTERIDAD DE LO NEGRO EN CARTAGENA DE INDIAS

Para abordar la alteridad de lo negro es necesario primero tener en cuenta la racialización de la narrativa histórica sobre Cartagena que enfatiza en la estigmatización de lo negro y genera, a su vez, una profunda y continua racialización de la población cartagenera. Como lo sostiene Cunin (2003): “Se trata de considerar la alteridad no como condición previa ni como resultado de una territorialización diferencial sino como un proceso dinámico” (p. 104).

Así pues, como se ha visto a lo largo del presente trabajo, Cartagena es una ciudad atravesada por su historia, una ciudad que teje su presente y futuro a partir de su memoria histórica en un proceso de retroalimentación que se opone a los procesos de mercantilización turística. En ese sentido, hay que remitirse, una vez más, a la historia para exponer la significación racial que tiene la segmentación espacial y social que vive Cartagena.

Señala Cunin (2003) que en el desarrollo urbano de la ciudad se pueden encontrar pistas que den luces sobre la segmentación a la que se alude, puesto que en el siglo XIX la población se encontraba focalizada dentro de las murallas. Posteriormente, cuando la población tuvo que desplazarse fuera de estas, se configuró un distanciamiento entre dos ciudades: la turística y la popular. Las murallas, que se mantenían intactas a mediados del siglo XIX, verían a finales de ese mismo siglo la demolición parcial de parte de su estructura. En palabras de la autora:

El final del siglo XIX y el comienzo del siglo XX marcaron el renacimiento de la ciudad, simbolizado en su crecimiento y la destrucción de una parte de sus murallas, obstáculo material y psicológico, herencia que sólo impedía su entrada en la modernidad: la primera muralla demolida fue la de la Media Luna, en 1884. Hasta los años veinte en el siglo XIX fueron destruidos varios pedazos que podían alcanzar centenares de metros, razón por la cual la época fue calificada de “murallicida” (Cunin, 2003, p. 108).

Ahora bien, la pregunta que formula Cunin (2003) a partir de lo anteriormente descrito y que guiará sus reflexiones sobre el tema es si se le puede atribuir un significado racial a esa segregación social y espacial que no se reduzca a un análisis cuantitativo en términos de censos poblacionales relacionados con categorías de estratificación social. Dicha atribución permitirá clarificar el debate con miras a establecer una caracterización de las relaciones sociales que en la actualidad atraviesan la ciudad.

Para responder al interrogante planteado por Cunin (2003), además del componente racial, pues ese no debe ser el único factor explicativo, hay que tener en cuenta aspectos económicos. Por ejemplo, el hecho importante ocurrido en el momento de segmentación de la ciudad donde una porción de la población es desplazada a extramuros y solo algunos ostentan el privilegio, este concepto es importante, de elegir su lugar de residencia. Así, las élites de gran poderío económico pudieron conservar sus lugares de residencia en cercanías de las murallas o en inmediaciones de la bahía, mientras que los sectores de escasos ingresos económicos fueron forzados

a desplazarse hacia la zona suroriente de la ciudad, dando origen a los barrios populares que en la actualidad son escenarios donde la música champeta se reproduce continuamente.

En suma, para Cunin (2003) la segregación espacial antes descrita tiene una “dimensión racial explícita” (p. 121), se trata de una categorización problemática porque supone el entrecruzamiento de las discriminaciones raciales y espaciales. Es decir, es necesario destacar que si bien históricamente se ha priorizado la participación de las élites en el presunto desarrollo de la ciudad, Cunin (2003) y otros autores buscan poner de relieve el rol de las poblaciones populares en el devenir histórico de Cartagena, es un enfoque que el presente documento suscribe por considerarlo acertado para la labor investigativa. En palabras de la autora: “Tras la ausencia de más de un siglo, se le ha asignado un nuevo lugar a la interpretación racializante de la historia” (Cunin, 2003, p. 139).

Sin embargo, a pesar de que se ha reivindicado el papel preponderante de los sectores populares en la historia cartagenera y que esto ha generado un posicionamiento paulatino de esos individuos como sujetos de derechos, en la actualidad las relaciones raciales que tienen lugar en la ciudad son problemáticas pues persiste la exclusión y la estigmatización hacia lo afrodescendiente. Como lo sostiene Cunin (2003):

Una estructura racial jerarquizada, el paternalismo ejercido por la élite y una organización socio-racial son características heredadas del pasado, y persisten pese a las considerables transformaciones económicas, sociales, políticas y urbanas que, primero a comienzos del siglo XX y

desde la década de los sesenta después, han renovado la ciudad (p. 146).

Ahora bien, la champeta se posiciona en el marco histórico y cultural ya descrito y lo pone en cuestión. A juicio de Cunin (2003) “la categorización racial es movilizadora en la designación del otro” (p. 257) con la aparición de la champeta, la cual irrumpe para ubicarse en cercanías de las comunidades excluidas, se consolida un tipo de música que no es impuesta desde afuera sino que nace en el seno de los sectores populares marginados históricamente. En palabras de Cunin (2003): “Esta música invertiría el orden de los valores al situarse del lado del salvaje y no del civilizado, del lado de lo natural y no de lo cultural, del lado del ‘negro’ y no del ‘blanco’” (p. 257).

En este escenario contestatario de la champeta es importante también tener en cuenta al personaje principal que la hace posible, esto es, el champetúo. Aunque ya este personaje se ha caracterizado en el presente trabajo es necesario poner de relieve lo que Cunin (2003) denomina su “cimarronismo identitario” (p. 258), es decir, cierta actitud rebelde del champetúo a no permitir el encasillamiento en categorías raciales, se trata de una consolidación de su identidad cultural que a su vez reafirma su identidad en tanto que sujeto político.

La champeta, dicho sea de paso, no encaja dentro de lo que se puede denominar música negra o música folclórica, no hace uso, por ejemplo, de tambores ni de la danza propia de los ritmos catalogados como folclóricos. Es así como puede entenderse parcialmente cómo la champeta, a pesar de tener un alcance masivo en Cartagena y otros lugares del Caribe, es

marginada pues no se adecuaba al canon que establece marcos normativos sobre ritmos musicales. Sobre esa *diferencia* de la champeta se sustenta, de igual manera, su estigmatización y marginación, no solo del ritmo musical sino de los actores que en ella intervienen. Lo anterior en palabras de Cunin (2003):

Asistimos entonces a una transformación del significado de esta manifestación musical, con base en una evolución del contexto social, político, económico, cultural e intelectual en el cual se sitúa, y no en una nueva definición interna, aun cuando algunas de sus respectivas prácticas hayan alcanzado un cierto grado de “conveniencia” (p. 261).

No obstante lo anterior, la champeta poco a poco ha ido adquiriendo una nueva connotación social y cultural; aunque haya muchos estigmas por superar, el fenómeno champetúo se está abriendo camino paulatinamente en los nichos comerciales y culturales, como se mencionó en párrafos anteriores, lo que, a su vez, puede generar que se desdibujen sus rasgos identitarios esenciales. En la actualidad es posible ver que algunos exponentes de la champeta toman elementos estéticos y musicales propios de otros ritmos como el reguetón.

Ahora bien, que la champeta esté siendo reconocida en espacios que históricamente le habían sido vedados o prohibidos no implica necesariamente una superación de los estereotipos sino su interiorización (Cunin, 2003). Dichos estereotipos han sido reproducidos, por ejemplo, en algunas estrategias de comercialización de la champeta donde el principal elemento a destacar es su marca racial, esto es, por ejemplo la

hipersensualidad e hipersexualidad corpórea de lo negro. Además, no se puede omitir la satanización de la que fue víctima la champeta y que se ha resaltado en el presente documento, se trata de un rechazo que aún pervive en términos de exclusión, a veces velada o no, de quienes intervienen en su desarrollo y difusión.

A través de la champeta, afirma Cunin (2003), se puede ver “el proceso de designación racial de una cultura popular” (p. 263), es decir, el hecho de que el componente racial sea el más llamativo en el fenómeno musical obedece a una atribución externa de esa categoría que da origen a un estigma, el cual es replicado incluso por habitantes de los sectores populares donde este tipo de música se reproduce. Aunque lo anterior no excluye otras explicaciones, como la que atribuye la designación racial al componente transgresor en la expresión champetúa, es decir, la champeta es racializada porque es rebelde, contracultural, contestataria. En ese mismo sentido se encuentra la reflexión de Muñoz (2005) según la cual:

La champeta como cultura popular urbana se opone a la hegemónica, contraria a la “cultura”; aquí la cultura dominada se rebela, deja de ser subalterna, se sacude de su satanización -de ser subvalorada-, para mostrarse ligada a un cuerpo, a un gesto y a un ritmo, que en el negro la práctica del baile hunde profundas raíces en el rito, en lo sagrado que le esclavizante no le pudo quitar con el látigo de la infamia (p. 22).

Así pues, la champeta, como ritmo musical, expresa los sentidos del ser champetúo como manifestación cultural de una población que ha sido discriminada racial y socioculturalmente, que ha sido relegada a un espacio

periférico y a situaciones de pobreza que denota la falta de inclusión social del gobierno local al favorecer de manera primordial al sector turístico y, por consiguiente, a las dinámicas excluyentes que esta actividad genera en la ciudad desde mediados del siglo XX al provenir de la élite cartagenera conformada por un grupo de familias que por años han conservado pensamientos y prácticas racistas, además de pensar solo en el beneficio económico del sector privado que representan.

Para ampliar la idea anterior, resulta pertinente remitirse a las palabras de Cunin (2006a), quien da cuenta de la concepción de la champeta en términos raciales, a partir de la cual se puede comprender su marginalización. Al respecto, dice:

[...] la champeta que privada de todo valor cultural, sólo es considerada dentro de una dimensión biológica, racial. La champeta no corresponde a la imagen tradicional de la “música negra”: en ella, el tambor “batatá” es reemplazado por la caja de ritmos; el recuerdo de la esclavitud o del cimarronismo lo son por los relatos de la vida cotidiana; las danzas bien realizadas, por demostraciones sexuales sin ambages; el traje tradicional, por los *Nike* y los *jeans* descaderados; la sala de espectáculos, por un lote desocupado. Frente a las expresiones culturales tradicionales, aparece una nueva “música negra”, con la champeta a la cabeza, que rompe con el marco habitual de la representación de la alteridad cultural. Y esta ruptura será racializada. Es entonces interesante que, aún convertida en un fenómeno masivo, la champeta siga siendo considerada marginal, en tanto que música del *otro* (Cunin, 2006a, pp.259-260).

Como se ha mencionado en los capítulos anteriores, la champeta no es solo un ritmo musical, también es un fenómeno cultural de origen popular que comprende un estilo de vida, 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, o en palabras de Ruíz (2010) en las “formas de ser, estar y pensar en la cotidianidad de los barrios cartageneros” (p.7).

Los seguidores de la champeta y sus exponentes, al sostener una fuerte relación con la cotidianidad de los barrios populares, donde nacieron, crecieron y circulan, lo mismo que la champeta, al momento de componer sus canciones se manifiesta la influencia que ejerce el contexto sobre ellos y sus vecinos, por ello en sus canciones narran las diferentes historias que tienen lugar en estos escenarios periféricos de la ciudad. Como afirma Muñoz (2003):

La fuerza de la champeta hay que buscarla en sus propios actores, en la dureza de la vida marginal, en su exclusión social. En la música champeta se hace perceptible los imaginarios colectivos que muestran los colores del barrio, el lenguaje burlón, la ropa chillona de colores fuertes y cortes no convencionales en sus diseños (p. 77).

En este proceso de narrar las historias de la alteridad negra, cada actor de la champeta cumple un papel importante. Los compositores permanecen atentos a los acontecimientos del barrio, además escuchan y recogen las historias de sus amigos o vecinos, sin perder de vista las propias; a partir de esta información escriben las letras de las canciones, recurriendo al humor,

a las metáforas y otros recursos que pueden garantizar su éxito. Por otra parte, los cantantes se encargan de darle ritmo y vida a la letra, mientras los dueños de los picós amplifican estas historias en las casetas que se arman en los diferentes barrios de la Cartagena periférica, donde se baila la alegría y el dolor al ritmo de la champeta.

Canciones y bailes que logran trastocar el sentir de muchos jóvenes y adultos, como se puede leer en el siguiente relato dado por un joven del barrio La María en entrevista con Jaraba (2015):

Las fiestas [...] más bien los picos, bailes, las casetas y todo eso, siempre los patios [...] la champeta vieja, es la que más llega a uno, donde están los recuerdos de su niñez, y lo que uno siempre pasaba; en pico en pico, siempre pasábamos escuchando, el Sayayin, y que tírate un pase que yo me tiro uno y llegaba a la casa con los zapatos sucios por estar bailando champeta. Y eso siempre le queda a uno, así sea que pueda llegar a viejo. Así sea que se acabe el mundo, siempre nos va a quedar ese recuerdo (Julio citado por Jaraba, 2015, pp.32-33).

Esta forma de alteridad negra se apropia y recrea en el espacio público de los barrios populares de la ciudad, donde los champetúos se mueven y expresan con total libertad, donde surgen las historias que se convierten en canciones y se bailan, donde surgen los saludos, dichos y refranes de moda que poco a poco llegan a compartir de forma colectiva, para luego pasar al picó como cobas y placas, hasta alcanzar un alto grado de popularidad en toda la ciudad gracias a los programas radiales dedicados a la champeta. Lo

anterior se puede comprender en las afirmaciones que Muñoz (2003) realiza sobre la champeta:

La champeta en su primera manifestación es denuncia social ante las diferentes formas de agresión; la voz de la marginalidad asumiendo el discurso contestatario de amplias comunidades barriales que encuentran en la expresión musicalailable una manera de hacerse visible a la otra Cartagena que lo ha excluido históricamente, de que ellos existen, están allí y son más que una simple suma de individuos de la crónica roja, son ante todo un grupo humano identificados por una estructura rítmica que le permite mostrarse como persona (pp. 75-76).

Sin embargo, los habitantes de los barrios populares que aún viven en la zona costera o céntrica de la ciudad, como Getsemaní o La Boquilla, sobre todo en esta última donde cada fin de semana se improvisan casetas o bohíos para celebrar las fiestas de picó, no están a salvo de nuevas reorganizaciones y segregaciones espaciales y raciales.

Las construcciones de nuevos barrios y zonas de viviendas han ido en aumento durante el siglo XXI. Esta expansión de la ciudad está ligada a la demanda de vivienda, no precisamente de personas de escasos recursos o que sobreviven en condiciones vulnerables en La Popa y sus zonas aledañas. Esta demanda proviene de extranjeros y compradores de otras ciudades de Colombia, y está ligada a las dinámicas de gentrificación que afrontan muchos países a nivel mundial, en la que se emplean nuevas formas de presión para desplazar a los habitantes que por años han vivido

en determinados territorios. Para la segregación espacial en el contexto latinoamericano, Sabatini (2006) expresa:

La preponderancia de una cultura urbana europea, más que una anglo-americana, entre las elites latinoamericanas, lleva a éstas a reproducir en las zonas donde se fueron concentrando a lo largo del siglo XX la estructura social y las ciudades de la Europa industrial. Todos, menos los pobres “informales”, son admitidos en ese proyecto. Esos grupos acusan nuestra condición de países pobres, por lo que se ha buscado excluirlos de los “barrios de alta renta”, ayudando a generar las amplias aglomeraciones de pobreza “informal” que caracterizan a las periferias de nuestras ciudades. [...] La ciudad latinoamericana presenta otras formas de segregación residencial además de la separación según grupos socioeconómicos. Hay diferencias raciales, étnicas y etarias en la población urbana que tienen alguna manifestación en el espacio (p.5).

Teniendo en cuenta las afirmaciones de Sabatini (2006) es posible preguntarse cómo puede afrontar estos cambios la alteridad afrodescendiente y las expresiones culturales que la caracterizan, como la champeta que en medio de la segregación espacial y racial que ha padecido durante décadas, le ha permitido una apropiación del espacio público en la periferia cartagenera.

Cartagena, al igual que otras ciudades latinoamericanas presenta una notoria concentración espacial de las elites y sectores medios que ascienden por su poder de adquisición, así como unas zonas de marcada pobreza. Segregación espacial que se acentúa con el racismo y la discriminación, por

lo tanto es necesario pensar la inclusión social y el desarrollo económico en términos de inclusión racial e incluso de género, pues así lo demanda la realidad actual. Esto también implica cuestionar y transformar las bases del turismo, repensar la ciudad, la forma de representarla y darle sentido, debido a que la organización del espacio, así como las representaciones que se hacen de la ciudad inciden en su concepción, y también podrían incidir en su transformación, en miras a construir una ciudad más incluyente.Ávila (2008), acerca de la representación turística de la ciudad expresa lo siguiente:

[...] al frente de su construcción como ciudad turística ha estado, principalmente, la élite social y empresarial, la cual se ha encargado, entre otras cosas, de promover y afirmar este perfil, tomando en consideración los recursos que existen en el territorio, pero, sobre todo, su conveniencia económica y social. Vale la pena decir que esta representación está por encima, al menos en visibilidad, de otras representaciones de la ciudad. Cartagena es una ciudad que se define, pues, en términos turísticos. [...] La ciudad turística es, en este orden de ideas, un artificio, un constructo humano -social e histórico- que existe en tanto es nombrada, narrada, representada. [...] Estos discursos, los de la “ciudad mostrada”, por lo general no se corresponden con los de la “ciudad real o vivida”, lo que explica buena parte de los inconformismos y resistencias que se generan en la población local frente a la representación de la ciudad (p. 16)

En el mismo sentido de lo propuesto por Ávila (2008), Cunin (2006b) en su artículo *“Escápate a un Mundo... fuera de este Mundo”*: turismo,

globalización y alteridad. Los cruceros por el Caribe en Cartagena de Indias (Colombia) sostiene que el turismo es un fenómeno que permite reflexionar acerca de la alteridad, sobretodo cuando la relación de los turistas hacia los locales, promocionada por las agencias de cruceros, constituye una puesta en escena que enfatiza en los mecanismos de la diferenciación. La autora se centra en el turismo de los cruceros debido a que sus agencias promocionan paquetes con una publicidad que le permite a los turistas tener una idea del lugar, la gente y la cultura que encontrarán en sus próximos destinos.

El contenido publicitario reproduce el discurso exótico de la alteridad negra enmarcado en el contexto caribeño, en la arquitectura del centro histórico y de personajes “pintorescos” como la vendedora de frutas y su vestuario colorido. La estadía de los turistas que viajan en crucero se reduce a un paseo rápido por la zona histórica de la ciudad, la cual queda resumida en fotografías y souvenirs. Sin embargo, para los cartageneros el resultado trasciende más allá de las postales. Sobre esto, Cunin (2006b) afirma:

Su presentación se orienta hacia la producción de la imagen de una ciudad caribeña, en la cual solamente existe el centro histórico y el sector de playas y de hoteles. Este imaginario dirigido hacia el exterior, nacional o internacional, influye, en el ámbito local, en las políticas urbanas, las prácticas de los habitantes y las visiones de la ciudad. (p.133)

En ese sentido, la champeta, junto con la caseta, el picó, sus actores y seguidores, puede comprenderse como una de esas expresiones culturales que se distancia y, de alguna forma, resiste y se opone a las representaciones de Cartagena como ciudad turística que ha sido exotizada

de diversas formas a través de medios publicitarios, postales y souvenirs. Representaciones que también han permanecido ligadas a la herencia española a través de la historiografía tradicional, escrita por médicos e intelectuales de la elite cartagenera, quienes por mucho tiempo ostentaron el poder de narrar la historia oficial de la ciudad. Al respecto García (2005) afirma:

En las discusiones sobre el carácter histórico y cultural de Cartagena, que se sucedieron a lo largo del siglo veinte, las tesis que finalmente predominaron insistieron en la condición atlántica de la ciudad y privilegiaron sus nexos con la herencia cultural española, lo que significó en la práctica de las políticas públicas y culturales de la ciudad la negación del pasado Caribe, es decir, la abolición en la divulgación de lo urbano de la realidades étnicas y las relaciones internacionales de sus procesos económicos e históricos, y de la absoluta diversidad de la vida social y los imaginarios urbanos de Cartagena. Se creó la imagen de una ciudad hispanizante, conventual y monocultural. Sus festividades exaltarían las relaciones con la hispanidad, su centro histórico de casas blancas simbolizarían la prolongación española, su historia sería contada como la gesta excluyente de los conquistadores ibéricos (p.4).

Desde mediados del siglo XX muchos pensadores costeños plantearon cuestionamientos a esa historia oficial que dotaba de sentido a Cartagena como ciudad hispanizante, y se concentraron en reflexionar acerca de la identidad caribe, en redescubrir y reforzar ese lazo histórico y cultural con el Gran Caribe y con sus antepasados provenientes de África.

En medio de este contexto los ritmos musicales de raíces africanas y caribeñas que eran tan populares en la ciudad para la época comenzaron a ser tema de estudio, pues ellos incitaban al encuentro sociocultural, al baile, a la creación de un sentir colectivo y comunitario que daban cuenta de una identidad caribe en Cartagena, como expresa García (2005): “Muchos de estos ritmos musicales han sido en Cartagena formadores de la sensibilidad social, las relaciones humanas y la identidad local, y desempeñan un papel indispensable en las formas de socialización y convivencia, y en los acontecimientos festivos colectivos” (p.19).

Por consiguiente, la presencia y el disfrute de la música de raíces africanas y los ritmos del Caribe en la ciudad son claves al momento de abordar la identidad caribe en este escenario, identidad que se reafirma con estos sonidos, los cuales también han influido notoriamente en las nuevas propuestas musicales que han visto la luz, desde el porro hasta la champeta. Lo anterior en palabras de García (2005):

El elemento del ritmo, de clara raigambre africana, ha sido especialmente importante en la afirmación de esta identidad y en los procesos de modernización de estas expresiones musicales, cuya historia incluye desde la aparición de las primeras *jazzband*, la proyección de ritmos como el porro, la identificación vigorosa con los ritmos emblemáticas de las naciones del Gran Caribe (Cuba, México, Panamá, Puerto Rico, entre otras) hasta la presencia actual de la música “champeta” (p. 19).

El tema en cuestión conduce a puntualizar ciertos aspectos que cobran gran importancia si se desea repensar la ciudad en términos de identidad caribe e

inclusión social; importantes también para desdibujar las fronteras espaciales y simbólicas asociadas al racismo, la segregación espacial y la discriminación -y por momentos la exotización con fines turísticos- de expresiones culturales y populares como la champeta.

La racialización de la champeta en términos de lo negro, asociado a lo popular y lo delincencial, proviene de quienes sostienen un pensamiento a todas luces racista, han defendido el legado español o bien -en años más recientes- han exotizado y concebido la ciudad como paraíso para el turismo, por ende su denominación contiene una fuerte carga peyorativa, su denominación imparte y crea sentido sobre una población, un espacio y una serie de prácticas culturales, música, baile y formas de vestir, etc. De esta manera, utilizando el discurso, la publicidad, los medios de comunicación, hasta la creación de novelas televisivas, como sucedió con la serie *Bazurto bailando con el enemigo*, se aborda el tema de la champeta de una forma tergiversada, solo con el fin de mercantilizar el universo cultural de la Cartagena popular.

Teniendo en cuenta lo anterior así como el discurso de una alteridad negra, y la “rebeldía” de los champetúos de no apropiarse de ninguna categoría racial, se hace pertinente traer a colación los planteamientos de Jorge García (2005) para evitar incurrir en determinismos sobre lo Caribe:

Se necesita despejar viejos, nuevos y acendrados equívocos y prejuicios sobre lo caribe. Si bien el elemento africano y sus múltiples irradiaciones culturales constituyen una de las características centrales de la historia caribe, lo popular caribe actual es el resultado de un proceso de

relaciones, fusiones y sincretismos. Más que de lo africano debemos hablar de lo caribe, una síntesis humana, étnica y cultural, que no se reduce a ninguno de sus componentes, pues se trata de una nueva expresión, el resultado complejo de la relación desigual de varios elementos. Tal convicción no debe conducir a no valorar en sus justas medidas históricas las contribuciones de cada una de las culturas (García, 2005, p.33).

García (2005) advierte de esa frecuente reducción que se hace del caribe popular en términos de lo negro asociado directamente con un origen africano, indicando a su vez que la identidad caribe es resultado de un proceso largo, a lo que se podría agregar que también es dinámico y continuo teniendo en cuenta las migraciones árabes que tuvieron lugar en el siglo XX, y que han influido notoriamente en la ciudad con el aporte de elementos culturales incorporados a la cotidianidad cartagenera.

Por otro lado, es posible cuestionar la idea de que la champeta desde sus inicios hasta la actualidad ha tenido una difusión amplia y una notoria apropiación por parte de los jóvenes en toda la periferia cartagenera. La champeta no es el único fenómeno cultural urbano en la ciudad y, por lo menos por algunos años, no fue el más predominante. “Es indiscutible que muchos barrios del suroriente de la ciudad son espacios de la creatividad “champetera”, pero tampoco se puede desconocer en ellos a los sectores juveniles que cultivan el rap, el vallenato o “la salsa”” (García, 2005, p.62), incluso ritmos folclóricos a base de gaita y cumbia, u otros como el rock, y en años más recientes el reggaeton. Todos ellos tienen presencia en la ciudad,

y también pueden dar cuenta de la heterogeneidad de la periferia, incluso de las fronteras que se han creado en su interior.

Además de lo anterior, García (2005) también advirtió sobre el exotismo de las expresiones culturales racializadas para beneficiar al sector turístico, amenizar bodas de la farándula colombiana e internacional, así como eventos políticos que escogen a Cartagena como escenario para su realización. En sus palabras:

De igual manera, lo popular-caribe -frecuentemente reducido a las expresiones de lo negro o las de presunto origen africano amenaza con convertirse en una nueva y rentable estrategia del paternalismo (se ha presenciado la preocupante “mandelización” de la pobreza cartagenera, hasta el extremo de que las otras pobrezas locales, llamadas ahora “pobrezas históricas” no poseen el mismo encanto antropológico o difusivo y hasta la propia música champeta se vio obligada a variar sus pasos de baile, que provenían del soneo jíbaro y de ciertas maneras sacras de los ritmos africanos, se vio forzada a salir del contacto corporal inventivo que practicaban las comunidades surorientales, a diseñar una coreografía turística, en la que lo sexual ya como prerrequisito rutinario del baile deja de ser el resultado de un conocimiento corporal gradual y se erige en otra oferta promocional del “paquete de champeta”, basada en una idea turística de la sexualidad negra (García, 2005, p.33).

En ese sentido, el discurso racista a pesar de que ha sido combatido por el fenómeno champetúo, pues su esencia es contestataria, aún pervive bajo nuevas facetas como son la exclusión a la que son sometidos sus actores y

la exotización de las formas de representación de la champeta y de lo negro en función de intereses turísticos y comerciales.

CONCLUSIONES

“Las estructuras narrativas tienen valor de sintaxis espaciales.

Con toda una panoplia de códigos, de conductas ordenadas y de controles,

Regulan los cambios de espacio (o circulaciones) llevados a cabo mediante los relatos bajo la forma de lugares puestos en series lineales o entrelazadas”.

Michel De Certeau

“¡Danza, mulata, danza!

Tú y yo sentimos en la sangre galopar el incendio de una misma nostalgia”.

Jorge Artel

Las ciudades vistas como escenarios, son una entramada de calles en las que confluyen seres diversos que habitan, construyen, destruyen y reconstruyen cualquier noción que uno pueda hacerse del espacio urbano.

La ciudad se respira, se transita, y guarda entre los pasos de sus habitantes muchas sonoridades: suenan las voces de los vendedores informales ofertando su producto a grito de pulmón en medio de la calle, los pasos de los transeúntes, las voces que conversan, el sistema de sonido de los buses entonando músicas con un menú variado que van desde las emisoras cristinas y/o católicas, vallenato, salsa, champeta, pop y reggaetón, musicalizando el desplazamiento por el escenario urbano.

De hecho fue allí, en un bus, donde escuché, gracias a una de las radiodifusoras locales, que Mbilia Bel y Lokassa Ya Mbongo estarían en la ciudad de Cartagena. Desde ese día planeé secretamente y a hurtadillas de mi madre lo que sería asistir por primera vez a un concierto de música

champeta. La artista y el músico recitarían en el estadio de beisbol y junto con ellos tocaría el afamado Picó “El Rey de Rocha”.

La alegría y la expectativa que me generaban fue indescriptible, por fin luego de muchos años de estar escuchando la música champeta, escucharía con su voz en vivo aquel ritmo que no solamente me hacía bailar desenfrenadamente, sino que además sonaba a la Cartagena popular, la que no sale en postales, aquella que tiene otros centros no históricos. Esa que entre sus iconografías caribeñas, tiene un sabor a arroz con coco y patacón, pescado frito y jugo de maracuyá.

Todo el evento estuvo confirmado a escondidas, iría con una amiga, de hecho fue ella quien me regaló las boletas de invitación, yo era estudiante, y a mi madre todo, menos decirle exactamente para donde iba, pero por ahí dicen los dichos que las madres conocen muy bien lo que parieron, antes de salir me preguntó: ¿Para dónde vas?, yo le contesté sin poder mirarla a los ojos para “donde una amiga”, estoy segura que sabía para donde iba, esa mentira me costaría.

Llegué al lugar del magno evento de champeta, asustada por la desprestigiada fama del barrio Olaya Herrera a altas horas de la noche. El corazón lo tenía acelerado, no sé si de emoción o de que de uno de los callejones saliera mi madre. Ingresé al estadio, tribunas relativamente vacías, había una amenaza de lluvia. Cantaron artistas afro colombianos champeta, y yo bailaba efusivamente esperando con ansías a Mbilia y Lokassa. Cuando aparecieron me fregué los ojos para ver si lo que veía era cierto, por fin tenía en vivo y en directo a una de las cantantes de músicas de mi infancia, desde que nací y en todos los barrios que viví en la ciudad está

música africana era el común denominador, una música que no era ni inglés ni español, que todos rebautizamos, o porque no, cantábamos bajo un ejercicio onomatopéyico, que decía no sabía, que idioma era tampoco. Pero esa música, y esa mujer desconocida no tienen ni idea de lo vitales que han sido para los negros de los barrios periféricos de Cartagena.

Mbilia cantó y bailó en el escenario, su voz terciopelada acompañaba muy bien los tambores y la percusión del guitarrista Lokassa, dejé de bailar solo para contemplarla en el escenario. Su voz y su música sonaron increíbles, no parecía un concierto real, creo que al igual que yo muchos de los espectadores quedamos en silencio cuando la escuchamos, tuvimos la coincidencia de recordar nuestros ancestros. Después de este columpio de emociones, bailar, gritar y cantar en español canciones en cebuano, me dirigí a casa, mi madre me esperaba justo detrás de la puerta y dijo: “Sé que no estabas en casa de una amiga, nunca pensé que fueses capaz de asistir a esa clase de espectáculos, estudiaste, fuiste a la universidad y ¿vas a un concierto de músicas vulgares?” Eso significó más o menos dos semanas de relaciones matriarcales tensas.

Para mí, la champeta es un ritmo musical popular cartagenero que recoge en su seno un imaginario gestante de lo que significa nacer en este pueblo, con sus problemáticas de invisibilización política a lo afro y a lo popular, una ciudad banalizada en espectáculos académicos y culturales en el centro histórico pero que sufre de serios niveles de analfabetismo en su periferia. La champeta es un entramado de enunciaciones musicales, performativas y sociales de una población popular del Caribe colombiano, atravesada por periferias urbanas, culturales y socioeconómicas complejas.

Mbiliala, Lokassa Ya Mbongo, Golden Sound, Miriam Makeba y Brenda Fassie son algunos de los cantantes de música africana que se escuchan muy a menudo en Cartagena, muchos ciudadanos crecimos escuchando estos ritmos africanos y caribeños, que con el paso del tiempo bautizamos como champeta africana, renombrando con un término local estas músicas caribeñas y africanas como el soukus del Congo, el Calipso de Trinidad y Tobago, el Highlife y el mbquanga de Sudáfrica, el Jújú de Nigeria y el compás haitiano, melodías que como ondas físicas empezaron a dispersarse en los sectores populares, ocupando un imaginario sonoro de identidad cultural, que luego fueron interpretados por cantantes cartageneros como El Sayayín, Mr Black, Anne Swing, Son Palenque y El Jhonky.

La champeta es una frontera, es y no es resiliencia, representa una delgada línea entre la población de estrato socioeconómico medio de la ciudad, que quiere escindir de sus gustos cualquier relación con lo popular, por miedo a que el estatus adquirido luego de tantos años de trabajo se vea amenazado con lo vulgar, lo marginal y lo popular. Así como mi mamá, mis vecinos y algunos amigos, muchos son los cartageneros que desean escindir de sus gustos públicos el apabullante sonido de la Champeta.

La champeta es esa fibra que me invita hoy en día a ejecutar este trabajo de grado, pues emite tensiones entre lo local/global, centro/periferia, convirtiéndose no solo en un fenómeno musical sino en una forma de transitar por la ciudad, es identidad, performance, baile, es emancipación, es una forma de vehiculizar nuestras identidades afrocolombianas, de hacer resistencia al uso del espacio público, una forma de circular por la ciudad.

Como pudo evidenciarse a lo largo de esta investigación, la champeta es un fenómeno musical y danzario que aproximadamente desde la segunda mitad del siglo XX surgió y ha extendido sus raíces en los sectores populares de Cartagena de Indias y otros municipios y ciudades del Caribe colombiano. En ese marco cultural y social, profundamente marcado por injusticias y desigualdades sociales, la champeta encuentra en la caseta y los bailes de picó sus principales escenarios de expresión y divulgación donde los champetúos, en tanto que actores primordiales de la champeta, se desenvuelven activamente en un performance que les permite apropiarse de un espacio público que históricamente les ha sido negado.

El surgimiento de la champeta en la periferia de la ciudad se genera a partir de la apropiación de diferentes ritmos musicales provenientes del Gran Caribe, las Antillas y África. Además, el lugar donde se origina y donde, desde entonces, circula fue demarcado a partir de la reorganización del espacio urbano que trajo consigo el desplazamiento de asentamientos como Chambacú del centro histórico hacia la periferia de la ciudad; una reorganización que como fue expuesto a lo largo del documento obedeció a intereses turísticos y comerciales que buscaban posicionar la zona norte de la ciudad como atractivo turístico y cultural.

Cartagena a partir de los años cincuenta comienza a ser pensada para el desarrollo del sector turístico, esto generó cambios en la geografía urbana, los cuales dan cuenta de una segregación espacial y racial, tal como se mostró en el presente documento. Los discursos de la época, ampliamente difundidos y generalizados, al igual que las medidas tomadas como el

desalojo de antiguos barrios y el mercado público de Getsemaní ubicados en el centro histórico de Cartagena, así lo reflejan.

Ante lo descrito es posible parafrasear a De Certeau (2007), quien afirmó que “los relatos (...) cada día, atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo” (p.127). Sin duda, para el caso de Cartagena los discursos o relatos implementados en el proyecto de modernización atravesaron todo su espacio y no solo organizaron lugares, también intentaron establecer un orden social sobre los ciudadanos que consigo movilizaron.

Esta forma de organizar el espacio urbano de la ciudad refleja el ejercicio de poder que representaron los proyectos urbanísticos a cargo de la élite cartagenera y nacional, al intentar constituir o dotar de significado los espacios habitados. Para las élites *el lugar del otro* era la periferia, contrario a lo que se esperaba -el alejamiento y el silencio de la alteridad popular y negra-, en este contexto surgen prácticas y expresiones culturales que han cobrado fuerza hasta alcanzar un carácter identitario y un sentido reivindicativo, como ha sucedido con la champeta que resuena en toda la ciudad, pues en años más recientes ha llegado a espacios que antes le eran prohibidos y -debido a una dinámica comercial- ha comenzado a ser apropiada por una nueva generación de jóvenes cartageneros pertenecientes a los estratos medios y altos.

Esta movilización se puede interpretar a la luz de los aportes de Michel De Certeau (2007), quien comprendía el espacio como un lugar practicado, habitado, dinámico, en el que surgen alteraciones y cambios que lo hacen

cambiante, y en donde se reflejan las tensiones permanentes que existen entre ejercicios de poder y de resistencia, los cuales se identifican en los discursos, así como las medidas y acciones que lo hacen funcionar, y en aquellas fuerzas que responden a estas.

Por tal motivo, es necesario destacar y reivindicar el papel de la champeta como medio de expresión de una población marginada a través de la historia, la cual encuentra en la música y el baile una vía de escape, un grito de resistencia y lucha en medio de la cotidianidad. Se trata de una población que a pesar de las limitaciones materiales propias del lugar donde habitan y de las imposiciones culturales externas han encontrado en la música y el baile la forma idónea de expresarse y de apropiarse del espacio público de la ciudad. Todo esto a pesar de que las banderas más visibles del rescate y protección de la champeta no estén en manos de los sectores populares sino que hayan sido tomadas por otros agentes con fines exotizantes y mercantilizantes.

En la actualidad, la champeta ha logrado un alto grado de difusión y aceptación en diferentes sectores de la ciudad y de otros lugares del país, al punto de influir en la construcción de la identidad de niños y jóvenes que no solo habitan en la periferia cartagenera sino que viven en diversas zonas de Colombia. Su popularidad ha incrementado de manera notoria, tanto, que el sector turístico y comercial de Cartagena y el país ha visto en este ritmo musical y baile elementos que constituyen un atractivo para los turistas que al llegar a la ciudad desean conocer el lado exótico del paraíso cartagenero que promueven las campañas publicitarias, en las que se evidencia la

instrumentalización de las expresiones culturales afrodescendientes y populares con fines comerciales.

Así pues, se espera que el presente trabajo sirva como punto de partida para posteriores investigaciones sobre la champeta y los ritmos y bailes populares del Caribe colombiano. Es de suma importancia que desde ámbitos académicos se discuta e investigue lo concerniente a las distintas facetas del universo cultural caribeño; la champeta es solo una muestra de la rica y variada cultura profundamente arraigada en la zona norte de Colombia, una cultura que en muchas ocasiones es símbolo de resistencia de sectores populares marginados.

Referencias

Abello, A. (2015). Del arte de prohibir, desterrar y discriminar: Cartagena y sus disímiles narrativas de desarrollo y pobreza. En A. Abello, & F. Flórez, *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias* (págs. 21-56). Cartagena de Indias: Instituto de Cultura y Turismo de Bolívar.

Abril, C.; Soto, M. (2004): Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de industria discográfica de Cartagena. Bogotá: Observatorio del Caribe colombiano, convenio Andrés Bello

Alabarces, P. (2002): Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: La leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular. VI Jornadas Nacionales de Investigadores de Comunicación. Córdoba.

Ávila, F. (2008). *La representación de Cartagena de Indias en el discurso turístico*. México D.F: AFRODESC.

Bastienier, M. (2015). La ciudad que se traiciona a sí misma. En A. Abello, & F. Flórez, *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias*. Cartagena de Indias: Instituto de Cultura y Turismo de Bolívar.

Birenbaum, M. (2005). Acerca de una estética popular en la música y cultura de la champeta. En *Colombia y el Caribe. XIII Congreso de colombianistas* (págs. 202-215). Barranquilla: Universidad del Norte.

Bürger, P. (1987): teoría de la vanguardia. Barcelona: Península

Caldeira, T. (2006): *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*.
Barcelona

Cunin, E. (2003). *Identidades a flor de piel*. Bogotá: IFEA. ICANH.
Uniandes. Observatorio del Caribe colombiano.

Cunin, E. (2006a). De Kinshasa a Cartagena, pasando por París:
itinerarios de una "música negra", la champeta. *Aguaita*, 176-192.

Cunin, E. (2006b). "Escápate a un Mundo... fuera de este Mundo":
turismo, globalización y alteridad. Los cruceros por el Caribe en
Cartagena de Indias (Colombia). *Boletín de Antropología Universidad
de Antioquia*. pp. 131-152. Recuperado de:
<https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/boletin/article/viewFile/6892/6309>

DANE. (2017). *Proyecciones de población*. Bogotá: DANE.
Recuperado de: <http://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/proyecciones-de-poblacion>

Deavila, O. (2015). Los desterrados del paraíso: turismo, desarrollo y
patronalización en Cartagena a mediados del siglo XX. En A. Abello,
& F. Flórez, *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en
Cartagena de Indias* (págs. 123-146). Cartagena de Indias: Instituto
de Cultura y Turismo de Bolívar.

De Certau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*.
Mexico D.F: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de
Occidente.

De Certeau, M.; Mayol, P.; Giard, L. (1999): *La invención de lo cotidiano II habitar, cocinar*. México DF: Universidad Iberoamericana

Escobar, A.; Alvarez, S.; Dagnino, E. (2001): *Política cultural, cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. México DF: Taurus

Esposito, R. (2003): *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Madrid: Amorrortu editores

Friedemann, N. (1987): *Ma ngombe: Ganaderos y guerreros en Palenque*. Bogotá: Carlos Valencia editores

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Ed. Grijalbo

García Canclini, N. (1997): *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires

García, Canclini, N. (1996): *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*. México D.F: Ed. Grijalbo S.A

García Usta, J. (2005). *Cultura y competitividad: ¿Cómo reforzar la identidad Caribe en Cartagena? Serie de estudios sobre la competitividad en Cartagena*.

Gilroy, Paul (1993): *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. United State

Giraldo, J., & Vega, J. (2014). Entre champeta y sonidos africanos: fronteras difusas y discusiones sobre "músicas negras" en el Caribe colombiano. *Memorias*, 10(23), 128-152.

Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tabula Rasa*. Bogotá, Colombia.

Grueso, Libia; Rosero, Carlos; Escobar, Arturo: El proceso de organización de comunidades negras en la región sureña de la costa pacífica de Colombia. En: Dagnino, Evelina; Álvarez, Sonia; Escobar, Arturo (2001): Política cultural y cultura política: una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos. Bogotá: ICANH

Jaraba, 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, 2014 [Tesis de grado]*. Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena.

Harvey, David (2013): Ciudades rebeldes: del derecho a la ciudad a la revolución urbana. Madrid: Ed. Akal

Huyssen, Andreas (2002): “Introducción”, “La dialéctica oculta: vanguardia tecnología-cultura de masas” en Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Lara, D. (2015). Prensa local y transformación urbana. Los medios y el desalojo de Chambacú. En A. Abello, & F. Flórez, *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias* (págs. 147-170). Cartagena de Indias: Instituto de Cultura y Turismo de Bolívar.

Le Breton, D. (1992): La sociología del cuerpo. Buenos Aires: Nueva Visión

Lemaitre, A. (1990). *Estampas de Cartagena de ayer*. Cartagena de Indias: Espitia Impresores.

López, G.(2000): El patrimonio intangible: referencia mayor en la construcción de las políticas de estado. Catedra Unesco

Ministerio de cultura de Colombia (2010): Compendio de políticas culturales de Colombia. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia

Muñoz, F. (2010): urbanización, paisajes comunes, lugares globales. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Mosquera, C., & Provansal, M. (2015). Construcción de identidad caribeña en Cartagena de Indias por medio de la música y el baile de champeta. En A. Abello, & F. Flórez, *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias* (págs. 422-448). Cartagena de Indias: Instituto de Cultura y Turismo de Bolívar.

Múnera, A. (2005). *Fronteras imaginadas: la construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*. Bogotá: Editorial Planeta.

Muñoz, E. (2003). La música popular: bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad del cuerpo. *Huellas*, 18-32.

Nieves, J. (1999). *Vislumbres del Caribe: iconografías y textualidades híbridas en Cartagena de Indias*. Cartagena de indias: Observatorio del Caribe colombiano, Beca de investigación cultural Hector Rojas Herazo

Paulhiac, Juan Camilo (2012): Les (dés)accords de la champeta. : musique, spectacle médiatique et politiques de réconciliation nationale en Colombie entre 1991 et 2011. París: Monografía de grado en École doctorale esthétique, sciences et technologie des art.

Quintero, Angel (2009): Cuerpo y cultura: las músicas “mulatas” y la subversión del baile. Madrid: Ed. Iberoamericana

Restrepo, E. (2011). Estudios culturales y educación: Posibilidades, urgencias y limitaciones. *Revista de investigaciones UNAD*. Bogotá, Colombia.

Román Romero, R.: Espacio Público y conflictos en la construcción de la memoria política en Cartagena

Richard, Nelly: En torno a los estudios culturales: localidades, trayectorias y disputas. Santiago de Chile: Clacso

Ruiz, D. (2010). *Análisis lingüístico-funcional del componente textual en canciones de champeta sobre violencia familiar [Tesis de grado]*. Bogotá D.C: Universidad Nacional de Colombia.

Sabatini, F. (2006). *La segregación social del espacio en ciudades de América Latina*. Banco Interamericano de Desarrollo.

Sanz, M. (2011): Fiesta de picó: champeta espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia. Bogotá: monografía de grado por el título de antropología en la Universidad del Rosario

Simmel, Geor (1986): Sobre la individualidad y las formas sociales. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes

Uribe, Diana (2014): *África nuestra tercera raíz*. Bogotá: Ed. Penguin Random House

Valdelamar, F. (2017). Modernización urbana y exclusión social en Cartagena de Indias, una mirada desde la prensa local. *Revista Territorios*. Bogotá D.C: Universidad del Rosario.

Yances, M. [Marta Yances] (2012, diciembre 10). *Bazurto 1978*.

[Video] Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=pe83Vx_9xEk&t=43s

Zapata Olivella, Manuel (1967): *Chambacú: corral de negros*. Cartagena: Ed. Educar

Anexos

Anexo N° 1 División político-administrativa de la ciudad de Cartagena de Indias: Localidades, unidades comuneras de gobierno y Barrios

Localidad	Unidades comuneras de gobierno	Barrios
Localidad Histórica y del Caribe norte	1	Castillogrande Laguito Bocagrande El Centro La Matuna Getsemaní San Diego El Cabrero Marbella Crespo Sector Chambacú Pie de la Popa Manga
	2	Pie del Cerro El Espinal Lo Amador Nariño Torices Pedro Salazar San Pedro y Libertad Los comuneros Petare Paulo VI 1 Pablo VI 2 República del Caribe Loma Fresca Palestina La Paz Paraíso San Bernardo de Asís Virgen del Carmen
	3	Canapote Daniel Lemaitre Santa María Siete de Agosto San Francisco San Bernardo
	8	Zaragocilla Escallón Villa La Campiña Los Calamares Urbanización Los Almendros

		Urbanización Camaguey Los Ejecutivos Los Ángeles Urbanización Barlovento Urbanización Los Laureles Urbanización Britania Conjunto residencial Santillana de los patios Urbanización el country La Troncal Buenos Aires Calamares El Carmen La Troncal Rubi Tacarigua Villa Sandra Zaragocilla
	9	Amberes Armenia Barrio Chino Bruselas El Prado España José Antonio Galán Juan XXIII Junín Las Brisas Martínez Martelo Nueva Granada Nueve de Abril Paraguay Piedra de Bolívar
	10	Alto Bosque Altos de San Isidro Bosque Bosquecito Los Cerros Nuevo Bosque República de Chile San Isidro
	Área Rural de la localidad	Bocachica Caño del oro Isla Fuerte Islas del Rosario Islote Barú
Localidad de la virgen y turística	4	Alcibia Boston La Candelaria La Esperanza La María

		La Quinta Las Delicias
	5	Chiquinquira Olaya St. Central Olaya St. Rafael Nuñez Olaya St. Ricaurte Olaya st.11 de Noviembre Olaya Villa Olímpica República del Líbano Tesca
	6	El Pozón Fredonia La India Nuevo Paraíso Olaya St. la magdalena Olaya St. la puntilla Olaya St. playa blanca Olaya St. Progreso Olaya St. Stella Olaya St. Zarabanda Villa Estrella
	7	Chapacua Chipre El Gallo La Castellana La Floresta Las Gaviotas Las Palmeras Los Alpes Nuevo Porvenir República de Venezuela San Antonio San José obrero Trece de Junio Viejo Porvenir
	Área Rural de la localidad	Arroyo de las Canoas Arroyo de Piedra Arroyo Grande Bayunca La Boquilla Las Europas Manzanillo del Mar Palmarito Pontezuela Punta canoa tierra baja
Localidad industrial de la bahía	11	Albornoz Antonio José de sucre Arroz Barato Bellavista

		<p>Ceballos El Libertador Policarpa Puerta de Hierro Santa Clara Veinte de Julio sur Villa Barraza Villa Rosa</p>
	12	<p>Almirante Colón Blas de Lezo El Campestre El Carmelo El Milagro El Socorro La Central Los Caracoles Los Corales San Pedro Santa Mónica</p>
	13	<p>Anita El Recreo La Concepción Providencia San José de los Campanos Santa Lucia Tenera Villa Rosita</p>
	14	<p>Alameda la Victoria Camilo Torres Cesar Flórez Ciudadela 11 de Noviembre Ciudadela 2000 Jorge Eliecer Gaitán La Esmeralda I La Esmeralda II La Florida La Sierrita Los Santanderes Maria Cano Nazareno Nelson Mandela Nueva Delhi Nueva Jerusalén Rossedal San Fernando Sectores Unidos Urbanización Simón Bolívar Villa Fanny Villa Hermosa Villa Rubia</p>

	15	El Educador el Reposo Henequén Jaime Pardo Leal La Consolata La Victoria Los Jardines Luis Carlos Galán Manuela Vergara de Curi San Pedro Martir Vista Hermosa
	Área rural de la localidad	Recreo

Fuente: Ficha metodológica del DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estadística) en la ciudad de Cartagena año 2009

Anexo N° 2: Mapas turísticos de la ciudad de Cartagena

- 1- HOTEL HILTON
- 2- EDIFICIO EL CONQUISTADOR
- 3- CENTRO COMERCIAL PIERINO GALLO
- 4- HOTEL LAS VELAS
- 5- EDIFICIO LA TRES CARABELAS
- 6- HOTEL CARIBE
- 7- PARQUE FLANAGAN
- 8- CLUB CARTAGENA
- 9- HOSPITAL BOCAGRANDE
- 10- CLUB NAVAL
- 11- HOTEL DORADO
- 12- ALMACEN CARULLA
- 13- HOTEL ALMIRANTE ESTELAR
- 14- BODYTECH
- 15- IGLESIA DEL PERPETUO SOCORRO
- 16- HOTEL CAPILLAR DEL MAR
- 17- CENTRO COMERCIA BOCAGRANDE
- 18- HOTEL DECAMERON
- 19- COLEGIO JORGE WASHINGTON
- 20- ALMACEN OLIMPICA
- 21- EDIFICIO SEGUROS BOLIVAR

- 22- Hotel Bahía
- 23- Hotel Charlotte
- 24- Hotel Millenium
- 25- Hotel San Martín
- 26- Hotel Barahona 446
- 27- Hotel Barahona Internacional
- 28- Casa Andrea, Veleros, Tintorera, Casa del Turista
- 29- Apartamentos Turipana
- 30- Apartamentos La Playa
- 31- Apartamentos Kim



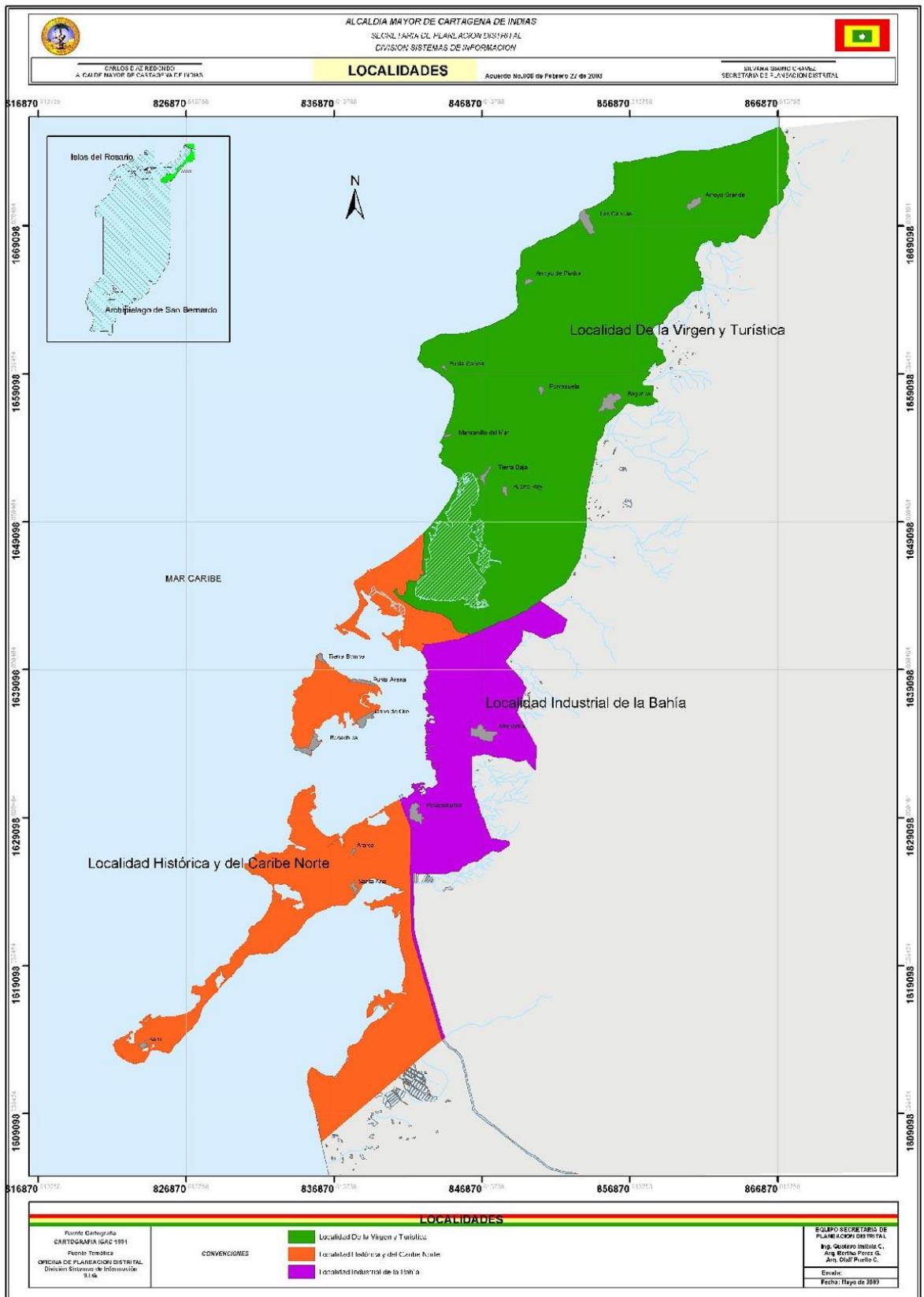
- 1- HOTEL CHARLESTON
- 2- MUSEO NAVAL
- 3- IGLESIA SAN PEDRO CLAVER
- 4- MUSEO DE ARTE MODERNO
- 5- ALCADIA
- 6- CASA MARQUES DE PREMIO REAL
- 7- TORRE DEL RELOJ PUBLICO
- 8- PORTAL DE LOS DULCES
- 9- GOBERNACION DE BOLIVAR
- 10- MUSEO DEL ORO
- 11- PARQUE BOLIVAR
- 12- PALACIO DE LA INQUISICION
- 13- IGLESIA DE SANTO DOMINGO
- 14- LA CATEDRAL DE CARTAGENA
- 15- CASA MARQUES DE VALDEHOYOS
- 16- TEATRO HEREDIA
- 17- CLAUSTRO DE LA MERCED
- 18- CONVENTO DE SAN AUGUSTIN
- 19- CASA DE LA MONEDA
- 20- IGLESIA DE SANTO TORIBIO
- 21- HOTEL SANTA CLARA
- 22- ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES
- 23- CENTRO DE CONVENCIONES
- 24- IGLESIA DE LA TERCERA ORDEN
- 25- CONVENTO DE SAN FRANCISCO
- 26- CAMELLON DE LOS MARTIRES
- 27- PARQUE CENTENARIO
- 28- IGLESIA DE LA TRINIDAD
- 29- IGLESIA DE SAN ROQUE
- 30- CASA MUSEO RAFAEL NUÑEZ
- 31- PARQUE APOLO
- 32- ERMITA DEL CABRERO
- 33- CASTILLO DE SAN FELIPE DE BARAJAS

- 34- Bed & breakfast Zaghan de la Huerta
- 35- Apartamentos Tom
- 36- Apartamentos Lee



Fuente: <http://www.cartagena-indias.com/ciudad.html>

Anexo N°3 Mapa de la ciudad de Cartagena de Indias y sus localidades



Anexo N° 4. Muestrario de letras de champeta.

Canción: Soy Champetuo

Cantante: Michel

Chagua

y Michel

La locura, la locura

Suelta, suelta, suelta, suelta

Díselo

Amo este ritmo porque lo llevo en la sangre

toda mi vida a la champeta he dedicado

quiero que sepan esto no hace daño a nadie

ni mucho menos convierte lo bueno en malo

no coman cuento por lo que digan la gente

que anden diciendo que esto es para estrato bajo

a mucho rico he visto bailar como demente

se gozan la vida así como lo hace el gringo Michael

soy champetuo hasta morir

a mucho gusto y mucho honor

soy champetuo hasta morir

a mucho gusto y mucho honor

vean la vida de aquel

de aquel muchachito

que bailaba en caseta ya se le olvido

solo porque ahora tiene un cartoncito

no se acuerda que en un pick up también se espeluco

solo porque ahora tiene un cartoncito

no se acuerda que en un pick up también se espeluco

soy champetuo hasta morir

a mucho gusto y mucho honor

soy champetuo hasta morir

a mucho gusto y mucho honor

eso es lo que me gusta lo que me arrebatata lo que me espeluca

cuando toca el bonito ese ritmo del

taca taca taca taca

Alberto se espeluca

El jhonky se azara

y el Chagua le dice al sobrino

pica pica pica pica.

pica pica pica pica pica

y la morena lo baila eh

a ritmo de champeta eh

y mueve la cintura

mueve mueve mueve mueve

y los que les gusten la champeta

a cantar el corito que dice

Alvaro Cuellar

soy champetuo hasta morir

a mucho gusto y mucho honor

soy champetuo hasta morir

a mucho gusto y mucho honor

vean el caso aquel
de aquel muchachito
que bailaba en caseta ya se le olvido
solo porque ahora tiene un cartoncito
no se acuerda que también en un pick up se espeluco
suelta suelta suelta suelta suelta
y la gente espeluca tambien se arrebatata
cuando el chagua dice pica
taca taca taca taca taca taca taca
soy champetuo hasta morir
a mucho gusto y mucho honor
soy champetuo hasta morir
a mucho gusto y mucho honor
y las morenas lo bailan he
las catiras lo bailan eh
las negritas lo bailan
pica pica pica pica pica
ay mama, sueltale

Canción: El abogado corrupto

Cantante: Charles King

Recibo el grado de bachiller
Y ahí ingreso a la universidad
Donde estudiaba para abogado

Hoy es el profesional
con el título de licenciado
Primero fue aquel mundano
que bailó sedoso el pick up

Y ahora como abogado
el se cree una sana manzana
Hoy quiere lavarse las manos
Con su cartón de licenciado

El lo que se ha puesto ahora
Porque ya es un licenciado
Y él no le habla a sus padres
Que todo el tiempo lo respaldaron

Coro
Que ya no va a la caseta
Que ya no escucha champeta
Y ahora la rumba de él
Siempre la da en la discoteca (BIS)

Primero fue aquel mundano
Que se gozó la champeta
Y hoy quiere lavar sus manos
Con su cartón de licenciado

Coro
Que ya no va a la caseta
Que ya no escucha champeta
Y ahora la rumba de él
Siempre la da en la discoteca (BIS)

Primero fue aquel mundano
Que bailó y se gozó la champeta
Y hoy quiere lavar sus manos
Con su cartón de licenciado (BIS)

Que ya no va a la caseta
Que ya no escucha champeta
Y ahora la rumba de él
Siempre la da en la discoteca

Que ya no escucha champeta
Que ya no va a la caseta
Y ahora la rumba de él
Siempre la da en la discoteca

Canción: La Fiscalía

Cantante: El Jhonky

A Dios le pregunto porque me tienen amenazado
no puedo ir a su casa y ahora me tienen amenazado
Vaya que cosa aquí está el Jhonky
me echaron de mi casa por
por amores y tonterías
de remate tengo un denuncia allá en la fiscalía
de remate tengo un denuncia allá en la fiscalía
chamba vamos pa' encima
revivieron mis sentimiento
he quedado descontento
al fin he llegado de nuevo
a pisar mi casa
suplicando a Dios le pido
que por favor mire mi causa
y si me voy de mi casa
que no sea por tontería
que si me voy de mi casa
que no sea por tontería
Willi, Chamilla y Maicol Cuellar
los consentidos
que por dentro he quedado
preguntándole al olvido
cuando volveré
a la vida es que recuerden
mis sentidos
un salto de tristeza
y un salto de alegría
al pesar que estare preso
no voy al ver la luz del día
que estare preso no voy
a ver más la luz del día
y eeehhhhh

coro

Súper, loco, Jhonky
tírate por la ventana
no le tengo miedo
a la fiscalía eso es tontería

Me dices que soy
el necio que si sufro
y que no respeto

me tienen amedrantado
acongojado y sin cuidado

A dios le pido
que por favor mire mi causa
que si me voy de mi casa
que no sea por tontería

Un salto de tristeza
y un salto de alegría
al pesar que estaré preso
no voy a ver más la luz del día

no le tengo miedo
a la fiscalía eso es tontería

Me dices que soy
el necio que si sufro
y que no respeto

Me tienen amedrantado.

Canción: El acusado

Cantante: El jhonky

Con el profeta nadie se meta... JHONKY
oiga señor alto ahí, queda arrestado
¿Cómo así que arrestado? llévenselo
¿Cómo así suélteme, que pasa? ¡Suélteme!

Creo que me han echado la bendición con la mano izquierda
o es que estoy cruzado
y esta es la más profunda historia que he tenido en toda mi vida
y eso a mí no se me olvida
y ahora me gritan desde lejos allá va el pobre diablo sin camisa y a pie descalzo
volando en la sombra del tiempo para refrescar su sufrimiento
y lo que encuentra es más tormento

Silencio en la sala, que hable el acusado
bueno, yo diré que solo quise amarla
amarla y respetarla
y viajar con ella en mi mente
y ahora mis ilusiones se irán conmigo
aquel castillo a mi me ha caído
y adentro quede metido
continúa el acusado

diles que tu vida sin mi vida no es vida
que sin mí tú te sientes perdida por favor no te quedes callada
Sabes me siento raro sentado aquí en la silla de los acusados
Silencio en la sala que pase El Jhonky
señor juez

ya que el amor ya se partió se quebró, se quebró
y en pedacito quede yo quede yo quede yo
y ahora me van a condenar y ahora me van a condenar

No puedo creerlo señor juez que por amor este sentado en la silla de los acusados
esperando la hora esperando la hora
me siento maltratado débil y derrotado y los ánimos que van bajando y los ánimos
que van bajando

Y ahora me van a condenar y ahora me van a condenar
ya que el amor ya se partió, se quebró, se quebró
y en pedacito quede yo quede yo quede yo
y esperando la hora y esperando la hora
me siento maltratado débil y derrotado

ya que el amor ya se partió, se quebró, se quebró
y en pedacito quede, yo quede, yo quede yo
y ahora me van a condenar y ahora me van a condenar

Canción: Mi pelo Rucho

Cantante: Dj Tremendo

Súbele el volumen 10

Este vacile va para todas las personas que se afligen porque tienen el peloapreta'ó,
porque tienen el pelo cucú, aquí les traigo este vacile para que se lo lleven de
corazón:

¿Para qué quiero tener el pelo liso?

¿Para qué quiero tener el pelo liso?

Si con mi rucho yo la vacilo

Me hago las trenzas me hago los gajos

Si lo quiero liso yo me lo aliso

Si lo quiero liso yo me lo aliso

Me lo espeluco hasta más

Me voy pa'l Imperio a gozar

Y eso pelo ¿quién te peino?

Y eso pelo ¿quién te peino?

y ese pelo

y ese pelo

y ese pelo

Los del pelo bueno nada más saben achacar, cuando se aproxima una tempestad

Ellos dicen que pueden ir a todos lados, pero eso es pico y placa para pelo alisa'ó

Con el pelo rucho vacilamos

Y ese pelo

Y ese pelo

Y ese pelo

¿Quién lo peinó?

