

---

ENRIQUE LUIS MUÑOZ VELEZ \*

## LA CHAMPETA LA VERDAD DEL CUERPO

A quienes riegan la siembra de la champeta

Wualdistrudis y El Chaguala.

El resaber popular pregon a los cuatro vientos a modo de sentencia: “Lo que se hereda no se hurta”. Y es precisamente, el significado del ritmo asumido por el cuerpo para expresar el juego danzario transmitido en la música. El ritmo viene a ser la columna vertebral donde el lenguaje musical adquiere su forma de manifestarse.

En las calles de las barriadas populares de Cartagena se ve a los niños bailar la música champeta, cada uno de ellos, es un universo danzario singular, aprendido a golpe de vista y al margen de la academia, ellos son

en sí mismo, la música que los habita desde su temprana edad, para reafirmar que lo heredado es un problema de su etnia, que afinan cotidianamente como construcción constante, sujeta a la dinámica del desarrollo social y cultural donde les tocó nacer, crecer y vivir en función del sonido.

La champeta es la memoria del sonido en el cuerpo del bailante, intuye como nadie la rítmica que lo habita, sabedor de poseer el goce del flujo sonoro, su manejo lo traduce en pases y cadencias nacidas en la inventiva del instante, en el disfrute

intenso de bailarse la vida y todas sus maneras de existencias, - parodiando la frase salsera: "Aquí hay un hombre gozando" -, que bien podría leerse, - estar en el vacíle -, en los mismos predios del espeluque, donde la alegría contagiosa convida a todos los participantes (bailadores y espectadores) a garabatear con los pies lo que el cuerpo grita con el contoneo y los gestos en la pintura del tiempo, que se refugia y se expresa a través del ritmo.

Y eso lo saben hasta la saciedad las personas que lo bailan, convencidos a plenitud del disfrute y el goce cercano de los cuerpos, en el cara a cara de los gestos y fundamentalmente, en los movimientos convulsionados que acentúa la pelvis en la sugerencia silenciosa de la sensualidad que puede leerse también como la provocación instintiva del apetito sexual que se sacia con la vista para el observador; para la pareja, existe simplemente el baile y el posibilitador del mismo, el cuerpo envuelto en la cadenciosa y pegajosa música que los amarra, para perpetuar festivamente el movimiento de hombros y caderas.

Bailar es un disfrute no privati-

vo del negro, no es un don exclusivo de su etnia, es en grandes rasgos una expresión universal del individuo, pero, en el negro pareciera que éste viviera solo para la música y sus manifestaciones danzarias, porque asumen vivamente el ritmo impregnado de alta sensualidad y gracia corporal. En la champeta el negro da la sensación de bailarse la vida con toda su existencia; porque bailar para él es parte fundamental de su vida, ya que al danzar pretende con el cuerpo ahogar sus penas y comunicarse con sus valores culturales y religiosos.

En el Caribe y centralmente, en los asentamientos negros el baile es un componente del rito, donde el cuerpo intensifica conversaciones silenciosas, que van garabateando con los pies, afinando el ritmo. Bailarse la vida en el Caribe es un magisterio; toda una celebración festiva, lo que en las voces de los mayores significa - el negro tiene el ritmo a flor de piel -. La cultura negra de alguna manera ha impuesto el baile a la blanca. La África milenaria tributó en la cultura europea lo mejor de su acervo creacional, entre ellas las formas danzarias de fuertes movimientos rítmicos.

Así como el mito es la verdad del otro, la champeta es la verdad del cuerpo. La champeta es un híbrido musical que tiene elementos claros de los ritmos africanos, antillanos y algunos signos del folclor afrocolombiano, quizás los más perceptibles al oído y a la vista sean el bullerengue, mapalé, zambapalo y chalupa.

La champeta como expresión musicalailable del Caribe colombiano presenta variados aderezos socioculturales y múltiples elementos interétnicos en lo que predomina lo negro con fuerza y plasticidad desbordante. En ella fluye la oleada rítmica de la Cartagena negra, la que ofende bulliciosamente a los sectores sociales que nunca se reconocieron en el mestizaje, viven soñando con los parentescos de ser ellos depositarios de ser limpios de sangre a usanza de una filosofía que proclamaba el privilegio de la raza blanca dentro de las polífticas coloniales. Desconociendo los blanqueadores que “la palabra raza es de mala cuna y mala procedencia”, como a bien lo afirma Fernando Ortiz en el libro: “El Engaño De Las Razas”.

El individuo nunca baila la mú-

sica que escucha, él baila el ritmo que permite que esa música se exprese a través de los instrumentos, donde el componente negro y el mulato parecieran encontrar la pulsión percusiva que le ronca desde la más profunda identidad como el toque que lo define, el negro hecho ritmo.

En la champeta prevalece la base rítmica sobre las líneas melódicas y armónicas. En el batido musical de la champeta el individuo bailante vive el goce rítmico intensamente, colorea desde su posición individual una coreografía espontánea creada en el instante al traducirse él en instrumento, que él cree representar para estar como sonido y como historia que desea contar, siempre existe un relato que narra el suceso del barrio, la contundencia de la vida en los sectores populares de la marginalidad social, su dolor al igual que la alegría y la esperanza que muchas veces es arrojada a la caneca de la basura, o el simple deseo que se desvanece en la esquina para volverla a reinventar como historia por medio de la música.

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 musical bailable 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.

La vida es drama y en ese tiempo vivible se construye la historia de los pueblos, y en el hacerse continuo la persona muestra su singularidad de ser él al lograr establecer relación con los otros, es decir, la compleja y dinámica trama social de su existencia y desarrollo colectivo. Los cultores de la champeta saben como nadie cuál es el papel y el oficio que les toca ejercer en el seno de una sociedad discriminatoria y excluyente. Por eso, sus letras traen la carga ruda y dolorosa de una comunidad que exige mejores espacios de convivencia digna.

El fenómeno de la champeta en la costa Caribe y de manera central en

Cartagena es lucha, esfuerzo, trabajo a ser reconocidos como iguales en una sociedad cada día más igualitaria, pero, terriblemente más desigual, anidada desde las entrañas de la globalización y las políticas neoliberales que despersonifican al ser humano para convertirlos en simples cifras de mercado. En el drama de la vida los artistas de la champeta pugnan por no dejarse borrar como seres reales; su oficio artístico es un poderoso argumento vital de no dejarse ir por la ancha hendidija de la tragedia.

Cada instante es pericia para seguir viviendo, la música de la champeta es el compás de espera para evitar la tragedia. La música cruza la sociedad y las etapas de la historia de los pueblos. La champeta está presente en esa historia barrial desde la esfera de lo popular.

En el teatro de la vida los Viviano, Melchor, Luis Tower, El Afinaito, Elio Boom, Alvaro “ El Bárbaro”, Oscar William, Cándido Pérez, Charles King, Rafael Chavez, El Pocho, Hernán Hernández, Mister Black, El Sayayín, Monsieur Bugalú y Dogardisc; los arreglistas William Simancas, Luis García y Alvaro Cuellar, entre otros, son visibles gra-

cias a su arte. “El teatro es la metáfora visible de lo que es la existencia humana”, para decirlo en las palabras del filósofo español José Ortega y Gasset. El arte es la huida natural para alejarse del hueco de la tragedia social, la champeta es el refugio sonoro de su lucha por ser reconocidos en una Cartagena que no hace parte de la postal turística. La champeta es el puente que les permite cruzar la línea fronteriza de la miseria y crear sus propios recursos económicos.

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. La champeta es cultura popular urbana, contestataria y ese es su discurso distintivo de aquella champeta baladiada impuesta desde la radio comercial y que a la postre desdibuja su característica fundamental: ser crónica del barrio.

Es innegable su arraigo popular y de aquellos solares proviene con todas sus asperezas y virtudes a

semejanzas de otras culturas urbanas populares del Caribe y las barriadas negras de Nueva York. Tanto su música y baile proponen un discurso contestatario: break dance, Hip hop, reggae, calipso, socca, zouk, compas haitiano, ragga y rap (como aliento y voz del mundo marginal), son los mayores componentes que entran a maridarse con la mbaganga, soukous, soul, el juju nigeriano, para configurar una nueva cultura musical urbana que trasciende el lenguaje nacional y abrirse con una identidad plural en el contexto caribeño.

La champeta es parte de una concepción de la vida, es una forma musical en la que prevalece las mezclas, confluyen diversas estructuras musicales del África que canta en la piel del trópico en el Caribe colombiano, donde cada existencia humana está hilada por la sonoridad interior que gobierna el juego corporal, propiciando plasticidad, expresividad y belleza como parto creacional. La calle y sustancialmente la esquina da la contundencia terrenal que necesita el bailante, de ser el mismo, - porque en las esquinas el individuo grita su destino altanero, en ese territorio el artista de la champeta siembra para siempre su futuro labrado desde su presente

histórico, es en la calle donde el hacedor popular se alimenta de las rítmicas que lleva por dentro a modo de registro en constante tránsito.

La música es la forma más personal de arte que poseemos. Eso lo saben hasta la saciedad los creadores de la champeta, los degustadores del ritmo, a punta de pie dibujan las líneas y trazos de los movimientos acompasados, a fin de cuentas, son los pies los sensores musicales del mundo. Así lo registra el cuerpo a partir de pantomimas, en un magisterio pleno de bailarse la eternidad en el instante.

El ritmo es connatural a todo lo que existe como forma material, la persona tiene su propio ritmo y es una característica física universal; sin embargo, en el África negra el ritmo da la sensación de estar escripturado en el cuerpo de su gente, por la facilidad de atrapar el tiempo en su distribución del sonido en el compás en la marcación del individuo que este hace con los pies al bailar.

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 construye una sociabilidad bajo determinados códigos que se exterioriza en la champeta como viva expresión de lo barrial.

Bailar implica sumergirse en un mundo de imaginarios singulares, que vistos en conjunto nos develan las secretas claves de los códigos del cuerpo, significados en un espacio concreto, abierto y expuesto a los demás, es una manera de mostrarse y de sentirse orgullosos de que los vean a través del baile. El maestro Antonio Benítez Rojo señalaba en una conferencia programada por el IV Seminario del Instituto Internacional de Estudios del Caribe, - que ser visto y mirarse en el espejo, es uno de los distintivos particulares del ser caribeño -. En el baile de la champeta juega un importante papel de seducción los gestos y los movimientos del cuerpo, la sensualidad que a modo de puente los acerca dentro de un conjunto de signos visibles que propician la interacción entre las parejas.

Si se mira el baile como una experiencia personal se puede comprender la dimensión de la señora Celia Morales, natural de Boca-chica nacida en 1918, ella expresó

en una entrevista lo siguiente:

*“ Cuando oigo el golpe del tambor, el profundo repiqueteo sobre el cuero, siento que me hierva la sangre, me brinca todo el cuerpo, mi existencia se me zarandea, porque el tambor está dentro de mí. Siento una voz que me habla... baila negra, baila Celania. Creo que es la voz de mi difunto primo Presentao García, el tamborero mayor del Cabildo de negros de la Isla de Bocachica, baila Celania que yo tocaré para ti”*<sup>1</sup>.

Testimonios como el de Celania Morales son comunes en las poblaciones negras de América y específicamente en lo afrocolombiano, no se trata de justificar una visión esencialista, repetida circularmente sin transformarse dentro de su propia dinámica de desarrollo, no, lo que se trata es mostrar como en la cultura de la etnia negra el baile está presente en todos sus aspectos sociales y tiene un profundo significado colectivo para sus valores vitales y costumbres.

La resonancia ancestral de Celania Morales que la pone a bailar la sintetiza magistralmente el poeta

Jorge Artel en el poema: “Tambores en la noche”.

Los tambores en la noche,  
parece que siguieran nuestros  
pasos...  
Tambores que suenan como fatigados  
En los sombríos rincones portuarios  
los tambores en la noche  
son como un grito humano<sup>2</sup>.

La referencia al tambor se puede apreciar en “Danza mulata”, como una manera de reafirmación de ser el tambor el instrumento de mayor significado para el negro.

Danza, mulata,  
mientras canta.  
En el tambor de los abuelos  
el son languidecente de la raza<sup>3</sup>

De alguna manera el poeta Artel nos enrostra el tambor atávico que lleva el negro metido en su alma y en su cultura de hondos acentos percutidos que retumban en sus recuerdos y que hace parte de su vida como otra naturaleza no orgánica. La champeta de cierta forma sus cultores intuyen que ellos son el ritmo de lo que bailan, no importa que

---

<sup>1</sup> Entrevista, Cartagena 17 de diciembre de 1995

otras personas nieguen su valor estético, lo desconozcan como presencia de que ellos son personas que sienten y se hacen sentir por medio de la música y el baile.

La champeta nos refrenda una vez más que en el Caribe la vida no se agota ni siquiera con la muerte. Bailar la champeta es crear desde lo individual un sin número de pases y movimientos que se comunican como signos corporales con el otro, para hacer del baile una muestra de sujetos individuales que se doblan sobre un escenario donde conviven colectivamente el universo danzante, para así desperezar el cuerpo de sus memorias durmientes.

### **La memoria del cuerpo**

Delia Zapata Olivella, una de las pioneras del folclor afrocolombiano dijo en el pasado Encuentro de los Países Andinos realizado en Cartagena en agosto del 2000 lo siguiente: “ Yo no sé hablar, yo tengo son vivencias. En mi piel está escrita la historia de Cartagena”. Palabras que bien muestran de cierta manera el significado de la memoria del cuer-

po en el negro.

Delia Zapata Olivella con sus palabras e imágenes revivía la historia de Alonso de Sandoval sin proponérselo en el libro *Instauranda Aethiopum Salute*, cuando el sacerdote describe a Cartagena y algunas de las naciones africanas presa de la cruel sociedad esclavista de la época.

### **Antecedentes históricos**

“Guineos: Ilofos, berbesíes, zapes, fulupos, fulos, banunes, biáfaras, biojos, mandingas, casangas, colíes, zozoes, branes, nalus, etc., bailaban incesantemente, brincaban, gritaban, tañían en la primera oportunidad sus tambores, bullían en el sopor de la ciudad”<sup>4</sup>. En aquellas páginas del padre Alonso Sandoval están expuestas algunas de las claves del baile de negro, sus formas y expresiones musicales y religiosas de una cultura altamente rítmica. Para una mejor comprensión de la champeta hay que recurrir a la rutas y al itinerario de su dolor que América se inscribe en el siglo XVI con la trata negrera; sin embargo, mucho

---

<sup>2</sup> texto poético, fotocopias

<sup>3</sup> Ibid.



años antes la España que viene a América ya venía ennegrecida desde su propia península.

Algunos estudiosos de la historia del negro en América afirman que muchas veces al negro se les destruían sus tambores, más que una forma de silenciarlo consistían en debilitarlo física y espiritualmente, lo que demuestra que para él la música es su propia existencia, su vida y ante todo su manera de ser que descubre en la percusión gracias al palmoreo y después con el tambor.

La negación del negro como persona históricamente tiene su explicación a través de la sociedad esclavista enmarcada en la época colonial donde el negro es visto como un animal de trabajo, por tanto él carecía de todo valor personal para el esclavista, sus manifestaciones culturales fueron negadas y subvaloradas, por eso su música y su baile eran vista como simple cosas de negro y señalada como expresiones vulgares donde predomina la lascivia, el pecado que señalaron los padres de la iglesia católica, - “ el diablo es puerco y el negro era su escogido”. La

satanización del negro se extiende en todo lo que él haga y con ese signo la religión católica lo estigmatizó para siempre, mucho más en el mundo colonial donde la iglesia representaba uno de los instrumento de poder.

Las prohibiciones de los bailes de negros desde la época colonial no era casual, traía consigo la impronta del esclavismo, la negación del negro como persona y de sus valores culturales, eran simples mercancías relegadas al abandono y castigo. Los celebres fandangos o bundes ( bunda en lengua portuguesa es nalga, trase-ro) fueron reprimidos y sometidos a la burla, el poder los descalificaba, eran condenados sus bailes de lascivos, constante en la historia de Cartagena donde siempre se irrespetaron las diferencias, y aún en los albores del siglo XXI lo negro no es reconocido, es mal visto y cuando se le referencia se acude al lenguaje peyorativo – a él lo ofenden el color, fue una expresión que hizo carrera en Cartagena, cuando una persona era distinguida por su arte o sus estudios, como sucede con el adjetivo de la música champeta.

---

<sup>4</sup> Apuntes para una comprensión histórica en Cartagena de Indias, conferencia del autor 1998,p,2

## **Las rutas de la Champeta**

Para el poeta Derek Walcott el Caribe es el mar de la historia, el escenario donde América escribe el mestizaje de su población, donde se dan todos los cruces interétnicos y surge la aparición de un mundo plural étnica y culturalmente, desde luego, la champeta no es ajena a aquella lejana historia, como lo expresara con acento poético Germán Espinosa para referirse al Caribe: “Somos la greda del mundo”, y en ese contexto multicolor surge la manifestación de la música de la champeta como una navegante de la mar Caribe, no importa que sus raíces más profundas se hayan en el juju de nigería, en la mbaganga de Sur África y el soukous de Zaires y en las variadas rítmicas de las Antillas que se fueron aciriollando con expresiones vernaculares en el Caribe colombiano con claras muestras en Cartagena.

## **La dificultad de los orígenes**

Todos los orígenes son inciertos, espurios e imprecisos y el fenómeno de la champeta no escapa a esa realidad, haciendo un escarceo diremos que primero surge el término qui-

zás entre los años 1969 a 1972 en los sectores populares del barrio de la Quinta en la caseta la Subway de Luis Marriaga y en la Dinámica de Víctor Zambrano en el barrio Olaya Herrera, para la época señalada hace tránsito la nomenclatura champeta para referenciar al individuo torticero y problemático que en los bailes de dichos barrios sacaba un fierro (cuchillo de ancha hoja) intermedio entre la machetilla o soco y el cuchillo de cocina, el término descalificaba a un ser pependenciero, posiblemente entre los efectos del trago y la ingestión de drogas alucinógenas se tiraba con sus actos las parrandas de fin de semana.

El vocablo se dio con el desarrollo de la salsa en los barrios populares de Cartagena en las casetas anteriormente citadas hasta extenderse a otros lugares donde el término fue adquiriendo cierto tipo de identidad para señalar a personas indeseables en cualquier nivel social hasta equiparlo con el ser vulgar. Luego pasó a significar a las personas de bajos recursos ataviados con pantalones de cuadros boca ancha confeccionados con una tela sintética conocida como terlenka que ya había pasado de moda y camisas de rayas de colores fuertes, el calzado era de plataforma o en su defecto unos zapatos de

caucho especie de tenis y con un inmenso colgarejo que llevaban en el hombro (grabadoras grandes a todo volumen), para rematar en una peinilla grande y ancha expuesta a la vista de todo el mundo en el bolsillo del pantalón. El estereotipo se fue familiarizando en los barrios populares para resurgir nuevamente para rotular un tipo de música urbana del sustrato africano en las zonas marginales de Cartagena conocida como champeta.

Desde el punto de vista musical el fenómeno social que antecede a la champeta se encuentra en la salsa dura y en las competiciones de pick up tales como: El Isleño, El Gran Torres, El Huracán, La Clave De Oro, El Ciclón, El Lago Azul, El Guajiro, El Conde, El Platino, El Gran Tony, El Timbalero y el Safari, entre otros fueron los aparatos (máquinas sonoras) que catalizaron la socialización de la salsa en Cartagena y en veces la llegada del pick up de Barranquilla El Pijuán para incentivar la copetencia, daban un toque singular a los escenarios naturales del baile como eran los Centros Sociales en sus respectivas sedes o casas de arriendo exclusivamente alquiladas para el baile.

La competencia del pick up creó

las rivalidades entre los dueños por sobresalir con temas exclusivos que se promocionaban a través de placas donde se escuchaba la melodía que era interrumpida para anunciar que era un exclusivo, los demás tenían que morir de la envidia. El conocido locutor Mañe Vargas pregonaba en su programa musical que determinado tema daba papera (enfermedad, una especie de bocio) para significar que era un exclusivo que había adquirido con uno de los dueños de pick up.

Dentro de ese orden de idea del mundo salsero de finales del 60 y la década del 70 fue apareciendo entre los discos exclusivos temas como el ritmo compas haitiano, algunos calipsos de Harry Belafonte, y uno más que otro tema de Miriam Makeba y su ritmo del pata pata, que luego fue fusionado con la cumbia en unos arreglos especiales del compositor Lucho Bermúdez con el ritmo del patacumbia; la presencia en la discografía tropical de Simón El Africano fue acercando las formas musicales de África con los ritmos del Caribe. El músico antioqueño Julio Ernesto Estrada, “Fruko” al frente de la orquesta de Estudios Fuentes : Wanda Kenya incursiona

con ritmos de las islas caribeñas del sustrato africano mezclándolo con la música tropical colombiana. Cabe señalar que en la época de la salsa dura surge otra nomenclatura despectiva, se trataba del término yuca para referirse al Vallenato. En los salones de bailes populares de la salsa sólo había una licencia para cuatro acordeoneros: Alfredo Gutiérrez, Aníbal Velásquez, Juancho Polo Valencia y el gran Alejo Durán.

El 24 de agosto de 1974 se crea Son Palenque dirigida por Justo Valdez Cáceres y su cantante estrella Viviano Torres<sup>5</sup> comienzan a mostrar en sus propuestas folclóricas cosas diferentes, algunas raíces de la rítmica palenquera adquieren vivas expresiones entre lo rural y lo urbano en la que matizan un acercamiento a la música popular, pero con una clara influencia de la música africana que molían las máquinas o escarparates (pick up de dimensiones mayores), ellos se la reapropian, entonces, Valdez y Torres articulan el juju nigeriano con la chalupa, una variante palenquera de los fandangos de lengua, poco a poco se iba destilando la hibridación de la champeta.

El impulsor más connotado de la Champeta es Viviano Torres que con

su grupo Anne Swing y la búsqueda de un lenguaje urbano abre el camino de esta música con propuestas de combinar el zambapalo, chalupa, mapalé y bullerengue son las formas musicales raizales que mezclan con una base rítmica generalmente soukous basada en la percusión, principalmente la batería, sintetizadores, bajo y dos o tres guitarras eléctricas que apoyan tanto el ritmo con la melodía con los aires del Caribe como el reggae, calipso, socca y compas haitiano, de esa mezcla surge la champeta.

Con el advenimiento en 1982 del Festival de música del Caribe comienza a fortalecerse el movimiento de la música champeta, las muestras sonoras provenientes del Caribe entra a enriquecer a un vasto sector de Cartagena donde las prácticas musicales de las antillas inician un proceso de aceptación por las comunidades negras de Cartagena y gran parte de la costa Caribe. Entre los músicos pioneros del ritmo Justo Valdez Cáceres y Viviano Torres marcaron el camino fundacional de la música champeta, ellos son los pioneros, exploraron unos nuevos timbres y se apropiaron de la música de las antillas las cuales camuflaron inicialmente fusilando los ritmos

originales de África que llegaban a los puertos de Cartagena, Buenaventura y Barranquilla aunados a la presencia de algunos ritmos de Isla de San Andrés hasta ir definiendo lo que se conoce como música champeta.

El comienzo tímido de los cultores de la champeta se va fortaleciendo en la medida que se desarrollaba el Festival de Música del Caribe y aparece en el escenario de la plaza de toros de Cartagena grupos africanos, esto permitió que los músicos de la champeta se reafirmaran en lo que venían haciendo de una manera artesanal; los pueblos del área del Caribe y de África que se daban cita en Cartagena venían la gran mayoría representando a sus países, a una cultura de la cual sus exponentes se encontraban orgullosos. En el espejo múltiple de la cultura del Caribe se miraron y lograron desprenderse paulatinamente de sus timideces, lo que empezó en el barrio, en las calles se fue apropiando de los diversos sectores de Cartagena como parte de una identidad de los afrodescendientes, excluidos de la Cartagena de postal que se les vende a los turistas.

La champeta es uno de los mayores signos urbanos de la Cartagena de finales del XX e inicios del XXI, su característica distintiva es el lenguaje de una plástica corporal enriquecida desde diferentes lugares del mundo a través de la música y el baile, y en donde no hay un género definido. Se alimenta fundamentalmente de la música popular de África que se comercializa en París y que distan bastante de las llamadas músicas étnicas o World Music (músicas no europeas ni estadounidenses) que explotan las industrias culturales del mercado del disco. La champeta identifica a una población marginal que se reencuentra con lo africano adormecido y que se despierta gracias a una rítmica inherente al ser del cartagenero en una población altamente negra y mulata donde palpita el trópico a través del tambor. No hay que perder de vista que Cartagena fue el puerto y factoría de la trata negrera.

Entonces, cabe preguntarse, por qué Justo Valdez y Viviano Torres lideraron el movimiento musicalailable de la champeta, dos palen-

---

<sup>5</sup> Entrevistas con Justo Valdez y Viviano Torres, 1984 y 2000. Ver discografía de Son Palenque

queros asentados en Cartagena de Indias, ellos marcaron la pauta del fenómeno urbano, intuyeron que esos aires foráneos no le eran del todo desconocidos, en su memoria auditiva estaban esas melodías y en la memoria del cuerpo la rica rítmica que de suyo les pertenecía, sus antepasados les transmitieron esos sonos polirrítmicos que siempre han sentido en el interior de su ser...esa música ya les pertenecía, parte del África milenaria estaba en ellos y en sus imaginarios colectivos.

### **Una mirada etnomusicológica**

La música como práctica social y cultural consiste en la organización del sonido en el tiempo. La etnomusicología arroja luces esclarecedoras cuando nos habla de músicas étnicas de tradición oral. La palabra no es tan pasajera como la gente cree y ahí está la clave para que las culturas negras hayan pervivido. El tamborero cuando percute con sus manos o palos el cuero del tambor lleva en la garganta unos sonidos como si éste mascara el ritmo que sale de su tambor. El músico negro se descubre como instrumento como tambor. Los estudiosos del africanismo como Fernando Ortiz, Dercy

Riveros, Federico Ortiz Oderigo, Manuel Zapata Olivella, Miguel Acosta Saignes, Jean Price Mars, Nina Rodríguez para citar sólo algunos de ellos sostienen en sus estudios que los tambores africanos hablan, y el tamborero diestro descubre sus más hondos secretos.

En los estudios etnográficos están las huellas de la música negra, en la música escrita donde participa el negro tamborero con conocimiento de lectura de la grafía musical se ejecutan unos toques que no están en la partitura. El primer músico blanco en descubrirlo fue George Gershwin cuando se sumergió en el mundo negro de los Estados Unidos y Cuba, la música que desarrollaba el negro estaba más en su espiritualidad y secretos de la vida que en el registro gráfico del papel pautado. La musicología histórica está en capacidad de explicar exponer y dar razones de dicho fenómeno musical, social e histórico donde participa el negro<sup>6</sup>.

El recorrido de la champeta bien puede entenderse en términos de Pelinski como una antropología de la música en la cual se integran diversos roles sociales y culturales en interacción con el contexto históri-

co, claves para una mejor comprensión de la música champeta pueden leerse en libro del inglés John Blacking titulado: *How musical is man*. Otra fuente documentada es el libro de S. Arom *Polyphonies et polirhythmies instrumentales de África Central* es una de las obras documentales de la etnomusicología más importante en la investigación científica de la música en el concierto de las ciencias humanas.

Max Weber en su obra *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* da entender que la mayoría de las tradiciones musicales del mundo no poseen una teoría musical explícita, o si existe una conceptualización autóctona del fenómeno sonoro, esta se sitúa en un registro metafórico. No hay que olvidar que John Blacking define la música como sonido organizado socialmente. Lo que ratifica la champeta es que su movimiento es la convergencia de varias culturas que se encontraron en el mar Caribe y fue desarrollada en Cartagena por los afrodescendientes conocedores de las huellas sonoras del pasado, transitando de generación en generación hasta lograr su transformación en el híbrido de la música champeta. Blacking afirma: “La acción del espíritu humano

se manifiesta, por una parte, en una síntesis de sistemas de operación universal, innatos y específicos del género humano, que se concretan en procesos cognitivos particulares a una cultura; por otra parte, en normas de expresión cultural adquiridas por medio y en el contexto de las relaciones sociales y de las emociones asociadas a ellas”<sup>7</sup>.

Blacking sostiene que la música en cuanto síntesis de estos procesos cognitivos particulares de una cultura, - en este caso específico la champeta -, y de su maduramiento en el contexto social, es sonido organizado humanamente<sup>8</sup>. Si tanto las estructuras musicales como las estructuras sociales son productos de procesos cognitivos particulares a una cultura, señala Pelinski, tiene entonces que existir, en consecuencia, una correspondencia entre normas de la organización social y normas de la organización musical. Al respecto Blacking dice: “La tarea principal del etnomusicólogo será pues, descubrir estas relaciones estructurales”<sup>9</sup>. Pero también Blacking nos advierte que la música no se puede reducir a un fenómeno eminentemente social, caso muy común en los análisis de la champeta donde ha girado las mayo-

ría de las reflexiones académicas que se han desarrollado en Cartagena.

Se puede inferir que el modelo de John Blacking implica de que las categorías étnicas o cognitivas de la cultura estudiada – la champeta – deciden no solamente sobre la pertinencia( o validez ) del análisis, sino también sobre sus modalidades prácticas, que a fin de cuentas, es el mérito de Justo Valdez y Viviano Torres en el surgimiento de la champeta y su difusión en Colombia. Ramón Pelinski fundamentándose en Blacking manifiesta: “ todo comportamiento musical aparece como estructurado, sea en relación con procesos biológicos, psicológicos, sociológicos, culturales o puramente musicales. La tarea del etnomusicólogo consiste en identificar los procesos extramusicales que son importantes para una explicación del sonido musical”<sup>10</sup>. Los estudiosos de la champeta que acomodaticamente pretenden resaltar el esencialismo distanciándolo de su contexto social dinámico desconocen las huellas del ritmo musical en la etnia negra.

Se puede ilustrar el análisis anterior con la presencia de Elio Boom en Cartagena. Francisco Corrales nombre del artista turbeño procedente del Urabá antioqueño, una de las zonas geográficas del bullerengue, según datos de monografía exploratoria el ritmo fue llevado por la familia Gómez Zúñiga naturales de Barú a finales del XIX. La bahía de Cartagena lo mismo que el palenque de San Basilio son escenarios naturales del bullerengue, uno de los pocos ritmos insertos en la estructura musical de la champeta. Boom llega a Cartagena como un integrante más del desplazamiento originado entre la guerra que libran la guerrilla y los grupos paramilitares, encuentra un escenario propicio para la música que trae en sus oídos y que se escucha fuerte en el Urabá antioqueño como el reggae ,el hip hop y el rap, la ciudad le es familiar, se encuentra identificado con las programaciones radiales de este tipo de música, es un mundo donde acaba de llegar pero le parece conocido desde siempre. Se convierte en uno de sus músicos centrales.

---

<sup>6</sup> PELINSKI, Ramón Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de John Blacking y S. Arom. Ponencia presentada en el Simposio Europeo sobre los Patrimonios Musicales y Tradicionales de Europa, 1991,p,1



*“La etnomusicología está orientada al estudio de la sistemática de las músicas étnicas o tradicionales en su contexto cultural, esto es, en el lugar mismo en el que son practicadas, teniendo en cuenta todo aquello que pueda esclarecerla desde el interior, esto es las voces y los instrumentos que las producen así como también las representaciones que de ellas hacen sus usuarios”<sup>11</sup> . El cantante Elio Boom se reacomoda en un ambiente que considera suyo y en un mundo barrial donde se identifica por medios de sus canciones, una champeta más próxima al reggae y al rap.*

El etnomusicólogo africano David Coplan sostiene que la música – es decir, la práctica que consiste en organizar sonidos estabilizados con fines expresivos – ha atraído siempre el interés de los sociólogos. Los primeros especialistas en folclor y en mitología comparada se interesaban de manera especial por la música, y más concretamente por los aspectos verbales de la canción, porque esta forma de expre-

sión, inseparable del teatro, estaba vinculada a los orígenes prehistóricos y a la evolución de las religiones<sup>12</sup>. El aporte de Coplan facilita una lectura de lo que constituye la estructura de la música champeta en uno de sus aspectos, el letrístico independientemente de su valor de contenido, en el doble sentido de las letras, o en las expresiones tildadas de chabacanas, la expresa necesidad de crear códigos de lenguaje comprensibles en el mundo barrial donde ellos están insertos, la champeta siempre tiene una historia que contar, la teatralización de sus bailes es uno de sus signos identificatorios de una cultura urbana.

Coplan sostiene en sus investigaciones que: “La música y la danza, tan antigua y universales como el lenguaje mismo, aparecían en su función y desarrollo como profunda expresiones de la vida cultural”<sup>13</sup>. Hasta qué punto la champeta presenta unos rasgos prestados, que pone a dudar de su originalidad o tal vez ella se inscribe en el fenómeno universal donde la relación de la música con el lenguaje oral es uno

---

<sup>7</sup> BLACKING, John. How musical is man, 1973, p, 24

<sup>8</sup> Op. Cit., p, 73

<sup>9</sup> Op. Cit.

de los temas más interesantes, pero al mismo tiempo, característica universal de la música correspondiente a un sistema sonoro, producto cultural, proceso social y experiencia humana. La champeta es esencialmente un movimiento urbano que expone la originalidad de una cultura mestiza.

El conocido investigador san andresano Sergio Santana Archbold pone en duda la originalidad de la champeta. La Terapia cuál ritmo? “Un poco de historia. A mediados de los 70 en la costa norte colombiana nuevos ritmos hacen su aparición: el reggae de jamaica, el compas de Haití y la música de África”. Santana sostiene que el reggae después de su consolidación y aceptación, hacia 1972, en el mercado internacional del acetato, se empieza a escuchar con Bob Marley & The Wailers, Peter Tosh, Jimmy Cliff y luego Freddie McGregor. En ese mismo orden de idea Santana sostiene que de África llegó una variada gama de música, el más conocido de esos ritmos es el juju de la cultura yoruba que emerge en 1920 en Nigeria, un tipo de música para guitarra. Esos ritmos entre otros el juju se impusieron en Cartagena a través del pick

up, en los barrios populares, especialmente en Olaya Herrera, le llamaron champeta, especialmente al juju y al compas haitiano.

Champeta un nombre despectivo – apunta Santana -, o mejor un enfrentamiento socio-cultural, por la imagen que le dieron los cultivadores de estos ritmos. “fueron aproximadamente 8 años con este nombre, que no trascendió, no gustó, sin embargo fueron muchas las verbenas donde se bailó al compás de la música champeta. Hacía falta un nombre más comercial, más accesible a las otras clases sociales, a las emisoras, a las discotecas, a las casas disqueras”<sup>14</sup>.

“ La década del 80 traería nuevas sorpresas. Dos ritmos que venían abriendo camino desde la década anterior finalmente se consolidan: el socca de Trinidad Tobago y el Zouk de Martinica y Guadalupe”<sup>15</sup>. El investigador san andresano afirma que – el acelere rítmico que ha sufrido estos géneros, exige un baile más acrobático, más discotequero, más aeróbico con influencia del break

---

<sup>10</sup> . La ponencia de Ramón Pelinski es uno de los soporte del trabajo

<sup>11</sup> . AROM, S .Poliphonies et polirhythmies instrumentals de África Central, 1985, p, 84

dance y por ahí surge el nombre para el nuevo baile: Terapia. No se sabe con exactitud quien utilizó la palabra. Lo que si se conoce es que el nombre al igual que el baile ya se conocía en Cartagena en 1986 -. El cantante Viviano Torres ha reclamado ser el primero en utilizar el término champeta criolla para diferenciarlo de la música africana. Esto lo corrobora el empresario del interior del país Humberto Castillo uno de los primeros impulsores de la música champeta con Wilfrido Hincapié, “Pilo” y Hernán Ahumada, “Raspa” y el sello barranquillero Felito Records, promotores del disco de la champeta, los que creyeron en el proyecto de esta música urbana. Luego se incorporarían el hombre de negocio de apuestas Jesús María Villalobos Luna, “ El Perro” y Yamiro Marín incrementando el mercado del disco en el sector de Bazurto.

Santana llega a la conclusión que la terapia no es un ritmo definido, es una forma local para bailar ritmos afrocaribeños o, simplemente, si se quiere un nombre comercial, una etiqueta local con que se conoce

los diferentes ritmos modernos. A nivel radial los abanderados del movimiento champeta lo fueron Clemente Orozco con el programa Soweto African Beat que transmitía por La Voz de la Heroica y Manuel Reyes Bolaño, quien también ha incursionado en el escrito del ejercicio periodístico. El planteamiento polémico lo introduce Santana al igual que Ángel Perea, se convirtieron en los pioneros de la reflexión de la champeta, exponiendo sus puntos de vistas y fundamentándolos en una nutrida discografía que respaldaron con conocimiento de las músicas que ellos señalan como el espíritu que gravita en la música de la champeta. Otra herramienta valorativa de Orozco, Reyes, Santana y Perea es el manejo del idioma inglés lo que les permite una lectura directa de estas culturas musicales, aunque en el Caribe se dan cinco culturas lingüísticas diferentes.

Perea por su parte señala que la Terapia es un ritmo de vida de las barriadas periféricas de la costa Caribe, es el fluir de un ritmo que termina por conquistar los pies de los habitantes de otros barrios que no

---

<sup>12</sup> COPLAN, David. In *The Time of Canibals: The Word Music of South Africa's Basoto Migrants*. Chicago University of Chicago, 1994, p.134

<sup>13</sup> Op. Cit.

pueden resistirse a su embrujo. Perea coincide prácticamente con la visión de Santana de ver en la Champeta la convergencia de las diferentes músicas de las antillas francesa e inglesa con la música africana<sup>16</sup>. El escrito premonitorio de Perea permite decir que la champeta o terapia criolla traspasó la barrera de lo local, se habla ya de la champeta en el mercado francés y se hacen los contactos para abrir nuevos mercados en sur y centro América al igual que Estados Unidos, España y México.

### **La trampa del éxito**

Viviano Torres , Luis Tower y Álvaro Cuellar son los músicos del movimiento que tienen claro que apenas ellos están logrando la realización de sus sueños, la brega es dura, a pesar de haber posesionado con otros músicos la champeta donde está actualmente, no se conforman con la rotulación del éxito que se les asigna. Necesitan una mayor preparación tanto en lo teórico como en lo técnico para lograr un

mayor desarrollo tímbrico, melódico, armónico y poder decantar un ritmo que si bien ha recibido diversas influencias, marque en definitiva un sello a partir de sus propios aportes.

Viviano Torres es la conciencia lúcida del grupo de músicos de la champeta, sabe que no es un género, porque ni siquiera a podido definir su ritmo y su rumbo como otras muestras musicales de las cuales se vale en la configuración de una hibridación musical. Luis Tower es quizás la voz más afinada del movimiento y presenta una rica experiencia con otros géneros musicales nacionales y foráneos. Álvaro Cuellar arreglista y director musical sabe que hay que manejar mejor los complejos esquemas rítmicos que hay que enriquecer con una instrumentación electrónica , entre ellas, el manejo del computador como un electrófono. El éxito es un prefabricado casi siempre diseñado desde la radio y el periodismo acrítico, muchas veces defendiendo intereses personales como el fatal recurso de la payola (recibir dinero para hacer

---

<sup>14</sup> SANTANA ARCHBOLD, Sergio. Terapia cuál ritmo? El Universal Dominical, domingo 29 de enero de 1989,p,8

<sup>15</sup> Op. Cit.

sonar un tema musical y proclamarlo como éxito).

Los críticos rigurosos de la champeta esperan resultados concluyentes en cuanto a su ritmo, sostienen que no han podido superar el esquema de reproducir pistas de otros temas, que luego reelaboran en consonancia al sentido musical del arreglista. No han podido romper con una célula rítmica repetitiva común a la mayoría de los temas que ejecutan que la hace fastidiosa y se conoce como sonsonete. La intuición no basta, se necesita cierto toque intelectual que pueda bascular lo sensual con ideas bien organizadas. Las letras carecen del menor sentido poético y no logran una imagen que muestren la otra dimensión de la cotidianidad urbana a través de juegos verbales bien definidos y un poco libre de las pulsiones emocionales. Pero, quizás el peor de sus defectos consiste en la proliferación de temas que como chorizos se producen a diario. Hasta la presente el único músico que se ha referido críticamente al facilismo de grabar cualquier cosa es Viviano Torres.

Músicos como Joe Arroyo se refieren a la champeta en uno de sus pasajes musicales, con un humor pícaro aluden al ritmo y principalmente a la persona que se identifica con esta música y baile...Champetuó, champetuó a modo de un reconocimiento de soslayo.

La pedagoga musical cucuteña Mercedes Cortes realizó un trabajo con Elio Boom que muy poca gente conoce, en una época donde la champeta le rondaba el desprestigio por las letras subidas de tono, la compositora hace un arreglo sobre un texto de la poesía española de principios de siglo XX, titulado el trabajo: “ De Noche Llega El Lobo”, allí hay una decantación tanto en lo letrístico como en lo musical, una mejor vocalización de parte de Elio Boom cuya atmósfera de champeta está cruzada por una corriente de rap, excelente trabajo rotulado como música infantil en su estructura es un trabajo musical sin límite de edad.

Carlos Vives con su trabajo “Pa’

---

<sup>16</sup> PEREA, Ángel. Terapia un ritmo de vida. El Espectador Magazin Dominical. No. 365, abril 22 de 1990, pp. 6,7 y 8

Maité” nos propone un tipo de champeta donde lo urbano moderno del sonido se articula al sonido ancestral de las gaitas en un intento serio de refrescar las raíces musicales del folclor desde la óptica de la World Music, pero ese sólo intento se quedó en un proyecto inconcluso.

Músicos del universo jazzístico como Antonio Arnedo y Henry Char han mostrado interés por la temática y la sonoridad de la champeta pero no se han decidido aún a lanzarse al vacío y transformar una estructuras que ellos están en capacidad de modificar, claro está desde la perspectivas de los conceptos orquestales y musicales que han venido trabajando. Henry Char en “Cosas en común” logra fusionar el soukous con otras vertientes de la música del Caribe .

Totó La momposina la destacada cantora de los ritmos del Caribe colombiano y cubano se acerca de una manera clara a fusionar la champeta con las rítmicas vernaculares del patio. En su más reciente trabajo titulado: “Pacantó”, Totó da una breve pincelada a un pasaje de la champeta en el tema: “ Milé” (El hombre

Borracho ), donde ella exclama – champetéalo muchachones atraviesa la sala bailando, entre el golpe de chandé y la atmósfera del porro -, el aire de la champeta se percibe claramente y luego se articula el aire de porro ya con una desarrollada célula rítmica de la champeta, delineada por la guitarra eléctrica, se intercala al aire original, para luego prevalecer la melodía y el ritmo de la champeta de una manera contundente.

Se trata pues de una hermosa propuesta, bien concebida y diseñada por una persona que tiene la formación etnomusicológica y la experiencia personal de ser heredera de una rica tradición folclórica. Totó es una rica mixtura de tradición y modernidad, arte empírico y educación formal en la Universidad de París. Lo raro de los locutores que se proclaman ser los voceros de la champeta en sus espacios no ponen el tema de la prestigiosa folclorista. Sería bueno que un organismo oficial de la cultura permitiera que ella les realizara a los músicos de la champeta unos seminarios- talleres para poder presentar trabajos más elaborados y de una confección en su estructura rítmica bien definida, para aspirar a un mayor desa-

rrollo tímbrico, melódico y armónico. La música no está en el instrumento está en el individuo que la hace, los instrumentos son simples vehículos de comunicación, de tal manera que Totó hizo algo parecido a lo que se dio en el folclor dominicano con el merengue, un resultado basado en caminos exploratorios que muestran la familiaridad estructural de las rítmicas del Caribe.

“El hombre más famoso de la tierra” de Fulanito ( Rafael Vargas) penetró el mercado musical de Estados Unidos y varios países de América con el tema ya señalado, un experimento musical consistente en mezclar el house, el rap, el hip hop, merengue, bachata, la cumbia y otros géneros caribeños para seducir diferentes gustos musicales.

La música champeta necesita oxigenación, replantear sus esquemas rítmicos y melódicos, en el arte lo que se repite es muerte, y en ese peligro se encuentra amenazada la champeta, los cultores del movimiento no se han dado cuenta que su mayor virtud (que es dar a conocer sus temas por medio del disco) se está convirtiendo en su mayor defecto por no existir una mirada crítica que los pre-

vengan del derrumbe de los éxitos movedizos del mercado.

### **Los cruces de los signos corporales**

El vario pinto mundo del Caribe está cruzado por el mestizaje tanto en lo insular como en lo continental y esa huella es perceptible a sus diversas expresiones artísticas, entre otras, la música y el baile como matrimonio indisoluble. El Caribe es una historia y cultura compartida, en ese contexto hay que valorar la champeta como una expresión híbrida, habida consideración de estar cruzadas por diferentes culturas, es decir, multiculturalidad presente desde el choque brusco del “descubrimiento” de América hasta el presente. La población aborigen aniquilada en las antillas, la europea compuesta de múltiples culturas y la africana con su diversidad de lengua y población configuraron en gran medida lo que somos un crisol étnico de solares diversos, huella presente en el arte del Caribe y América.

A la champeta se le critica de poca originalidad, de copiar esquemas rítmicos africanos y antillanos

y de carecer de ideas propias de sus cultivadores, quienes la condenan se abstraen que la cultura en sí misma está mediada por singularidades que intercambian directa o indirectamente sus experiencias personales, negociación esta que viene a mostrar que la cultura es un valor múltiple tejida desde diferentes voces, lo que viene a señalar que la originalidad está permeada por otras ideas que casi siempre no son del individuo creador.

Los elementos que se comparan histórica y culturalmente los pueblos del Caribe a través del arte y de manera singular la música está enriquecida por los cruces de signos artísticos e intelectuales de varios pueblos a modo de vasos comunicantes de donde se reapropian e intercambian lenguajes tanto apalabrados como gestuales, estimativos universales de la cultura. El Caribe en su conjunto de ser cultura representativa de los pueblos del mar nos señala lo que Antonio Benítez Rojo llama: “El eterno paisaje del mar nos ha hecho mirar hacia afuera, hacia el horizonte”<sup>17</sup>.

El fenómeno de la champeta como cultura popular urbana se inscribe en la conceptualización de los pueblos del mar de mirar desde el

barrio hacia el exterior donde se divisa el horizonte de sus posibilidades culturales que enriquecieron la música y el baile de la champeta gracias al Caribe. La influencia de los signos culturales y sus cruces son características de la champeta y habitan en la memoria del cuerpo como manifestación social.

La experiencia visual del cine y la televisión trajo las imágenes callejeras de un baile complicado, se trataba del break dance, consistente en imitar los movimientos hidráulicos de un robot, pases conocido como bodypopping, luego venía otra sección llamada locking que es un baile con movimientos controlados donde se agita el cuerpo súbitamente volviendo el cuerpo a su posición inicial y el breaking o b-boying que consiste en girar en el piso sin ningún control.

Estos bailes callejeros generaron choques de pandillas en las barriadas populares de Nueva York y se formaron los grupos de competencias por el baile del break dance; el baile de competencia desarrollado por las pandillas se conoció como uprock. El break dance surge en 1969 con la música de James Brown. Para la misma época el bailarín callejero Don Campbell se hizo famoso en las



barriadas negras angelinas por crear un estilo llamado campbellock, combinó el body popping con movimientos incontrolados del tap, todo esto acompañado de expresiones faciales y corporales, eran sugestivas pantomimas y ropa estilo payaso.

En Nueva York la familia de Pistol Pite crearon un nuevo estilo bailable que denominaron electro boggin, se agarraban y simulaban pasarse energía, las muñecas, el cuello y la cadera convulsionaban al pasar el corrientazo eléctrico, era una representación teatral de un cable vivo. Pero el mayor auge lo alcanza el break dance de donde se derivaron estos bailes por la cobertura de la película “Flash dance”. La música rap, house y hip hop se nutrieron de estos movimientos callejeros.

El uprock sirvió para que las pandillas de Nueva York saldaran sus cuentas pendientes, las pandillas formaban un gran círculo, y uno por uno se alternaba para bailar las pandillas rivales chiflaban y las pares

aplaudían. La música salía de la grabadora portátil que un pandillero traía en el hombro. Algunas expresiones del baile eran movimientos tomados de las películas de kung fug en la década del 70, la multitud con aplauso daba el veredicto del ganador.

La champeta como muestra musical bailable de la cultura popular barrial es depositaria de todas estas manifestaciones que luego se sincretizaron en las islas del Caribe y llegaron a Cartagena por medio del Festival de Música del Caribe que se convirtió en el caldero donde se vino a sazonar y cocinar la champeta como manifestación híbrida, de tal manera que, la champeta hay que concebirla como una expresión de la originalidad mestiza.

El itinerario de la champeta no es único, tiene su par con el nacimiento del zouk de Martinica y Guadalupe, estas islas tributaron sus músicas y bailes en Cartagena, donde los artistas locales se asomaron a verse en ese espejo multicolor, que luego amarraron para siempre la hermandad caribeña con las representa-

---

<sup>17</sup> BENITEZ ROJO, Antonio. El Caribe en el siglo XXI: Un proyecto de investigación . IV Seminario Internacional de Estudios del Caribe. Memorias. Bogotá: Editorial Gente Nueva,1999,p,19

ciones africanas tales como: Kanda Bongo Man, Diblo Dibala, Soukous Star, Cuatro Estrellas y African Conenection.

El zouk podría ser el hermano gemelo de la champeta, prácticamente surgen para la misma época y tienen muchos componentes comunes; sin embargo, el zouk es un género musical (la champeta no) antillano creado entre los años 70 e inicios de los 80 por el Grupo Kassav en Martinica y con influencia en la cultura de Guadalupe, era una búsqueda de una nueva expresión, más personal, en la cual incorporan ritmos haitianos y elementos de la salsa y el latin jazz sobre la base rítmica de la beguine. Todos estos signos culturales se cruzaron en Cartagena a través del Festival de Música del Caribe y alumbraron el híbrido de la champeta.

Los espacios con vocación universal se prestan para el mestizaje interminable de los cruces interétnicos y culturales y Cartagena es uno de ellos, de tal manera que, la champeta no podría surgir en otra parte porque las condiciones sociales, históricas, ambientales y culturales del paisaje que se mira al exte-

rior estaban dado aquí y no en otro sitio, esos elementos en su conjunto condicionaron la aparición de la champeta como cultura urbana. Lo que viene a confirmar una vez más que el tránsito de la universalidad se da en mar del Caribe, a quien el poeta de Santa Lucía Derek Walcott llama el mar de la historia y la champeta es hija legítima de esos cruces históricos y culturales, ella presenta el tinte de su sellos imborrables que se hilaron en Cartagena con los retazos del mundo.