

LA CHAMPETA LA VERDAD DEL CUERPO

A quienes riegan la siembra de la champeta Wualdistrudis y El Chaguala

Por: Enrique Luis Muñoz Vélez
Investigador musical.

Resumen

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.

El Baile un Mundo de Imaginarios

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



ILUSTRACIÓN: MARIO LORDUY B.

negra el ritmo da la sensación de estar escriturado 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.

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 Bocachica 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 hierve 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 Celia. Creo que es la voz de mi difunto primo Presentao García, el tamborero mayor del Cabildo de negros de la Isla de Bocachica, baila Celia que yo tocaré para ti"¹.

Testimonios como el de Celia 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; de lo que se trata es de mostrar cómo 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 Celia 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 de la noche
son como un grito humano².

La referencia al tambor se puede apreciar en "Danza mulata", como una manera

1. Entrevista, Cartagena 17 de diciembre de 1995

2. Texto poético, fotocopias. Sin más datos.

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 raza³

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. Los cultores de la champeta intuyen que ellos son el ritmo de lo que bailan, no importa que 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 desperpear el cuerpo de sus memorias durmientes.

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 cuerpo en el negro.

Delia Zapata Olivella con sus palabras e imágenes revivía la historia de Alonso de Sandoval, sin proponérselo, en el libro *Instauranda Aethiopia* 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: iolofos, berbesíes, zapes, fulupos, fulos, banunes, biáfaras, biojos, mandingas, casangas, cocolíes, zozoes, branes, nalus, etc., bailaban incesantemente, brincaban, gritaban, tañían en la primera oportunidad sus tambores, bullían en el sopor de la ciudad"⁴. En las páginas del texto citado 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 en América se inscribe en el siglo XVI con la trata

3. Op. Cit. Sin más datos.

4. Apuntes para una Comprensión Histórica en Cartagena de Indias, conferencia inédita del autor 1998.

negrera; sin embargo, muchos 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 le destruían sus tambores, más que una forma de silenciarlo consistía 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 palmoteo 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 vistos como simples cosas de negro y señalados 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 eran casuales, 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, trasero) 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 ofende el color", fue una



ILUSTRACIÓN: MARIO LORDUY B.

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.

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 escaqueo diremos que primero surge el término quizás entre los años 1969 a 1972 en los sectores populares del barrio de la Quinta en la caseta "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 calificaba a un ser pendenciero, posiblemente bajo los efectos del trago y la ingestión de drogas alucinógenas y que 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 a 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 y 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, "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 competencia, daba 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.

Dentro 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 calipso 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; por su parte, 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 Torres⁵ 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 escaparates (pick up de dimensiones mayores). 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 entran a enriquecer a un amplio 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. Los músicos pioneros del ritmo Justo Valdez Cáceres y Viviano Torres marcaron el camino fundacional de la música champeta, ellos son los pioneros, exploraron

5. Entrevistas con Justo Valdez y Viviano Torres, 1984 y 2000.

unos nuevos timbres y se apropiaron de la música de las Antillas la cual 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 aparecen 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 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 dista bastante de las llamadas músicas étnicas o World Music (músicas tradicionales no europeas ni estadounidense) que explotan las industrias culturales del mercado del disco.

Entonces, cabe preguntarse, ¿por qué Justo Valdez y Viviano Torres lideraron el movimiento musicalailable de la champeta. Dos palenqueros asentados en Cartagena de Indias, ellos marcaron la

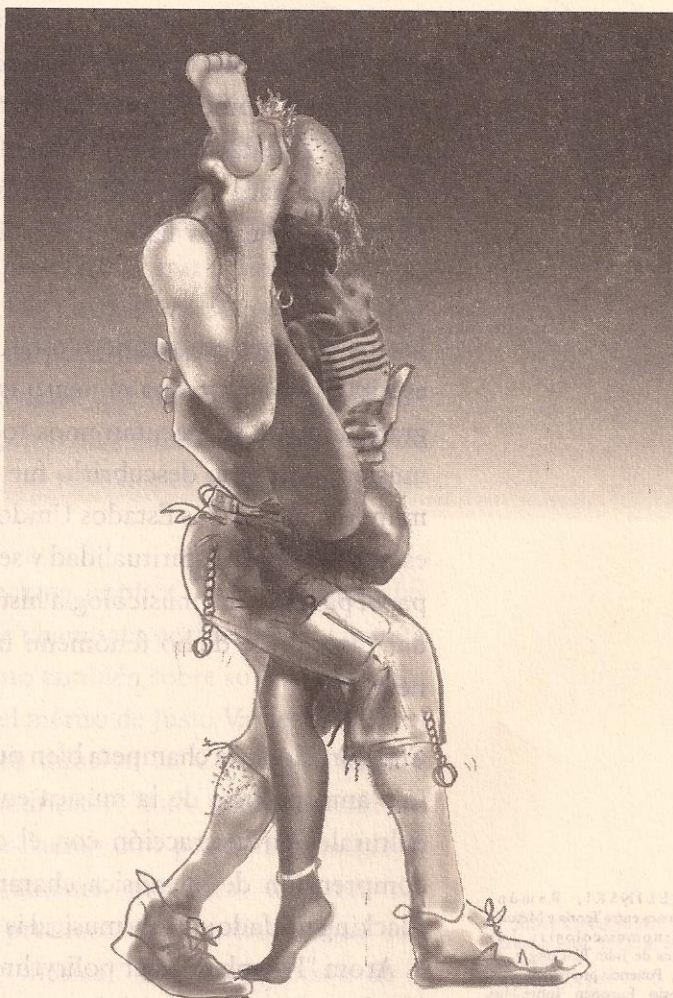


ILUSTRACIÓN: MARIO LORDUY B.

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, Nestor 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 negro⁶.

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 histórico. 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, una de las obras documentales de la etnomusicología más importante en la investigación científica de la música en el concierto de las ciencias humanas.

6. 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, pág. 1. Sin más datos.

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"⁷.

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 humanamente⁸. 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"⁹. 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 han girado la mayoría de las reflexiones académicas que se han desarrollado en Cartagena.

Se puede inferir que el modelo de John Blacking implica 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, pensamos, 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"¹⁰. Los estudiosos de la champeta que acomodaticamente pretenden resaltar el esencialismo

7. BLACKING, John. How musical is man, 1973, p. 24. Sin más datos.

8. Op. Cit., p. 73

9. Op. Cit.

10. La ponencia de Ramón Pelinski es uno de los soportes del trabajo.

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.

"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"¹¹. El cantante Elio Boom se reacomoda en un ambiente que considera suyo y en un mundo barrial donde se identifica por medio 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 expresión, inseparable del teatro, estaba vinculada a los orígenes prehistóricos y a la evolución de las religiones¹². 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.

11. AROM, S. Poliphonies et polyrythmies instrumentales de l'Afrique Centrale, 1985, p. 84

12. COPLAN, David. In The Time of Canibals: The World Music of South Africa's Basoto Migrants. Chicago University of Chicago, 1994, p.134

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 profundas expresiones de la vida cultural"¹³. 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 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. En "La Terapia, ¿cuál ritmo?", afirma: "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"¹⁴.

"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"¹⁵. El investigador san andresano afirma que el acelere rítmico que han sufrido estos géneros, exige un baile más acrobático, más discotequero, más aeróbico con influencia del break 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

13. Op. Cit.

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

15. Op. Cit.

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, "Raspao" y el sello barranquillero Felito Records, promotores del disco de la champeta. Luego se incorporarían el hombre de negocio de apuestas Jesús María Villalobos Luna, "El Perro" y Yasmiro 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 conocen 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 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 africana¹⁶. 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

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

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 ha 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 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.



ILUSTRACIÓN: MARIO LORDUY B.

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... Champetúo, 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' 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 decido aún a lanzarse al vacío y transformar una estructuras que ellos están en capacidad de modificar, claro está desde la perspectiva 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 cantaora 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!", y 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 heredada 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.

"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 prevenga 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 aborígen 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 comparten 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"¹⁷.

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 bodypopping 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 creó un nuevo estiloailable 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, mientras las pandillas rivales chiflaban y las pares aplaudían. La

17. 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.

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.

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

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 exterior estaban dados 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 el 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 sus sellos imborrables que se hilan en Cartagena con los retazos del mundo.