

La champeta, de la cocina al baile

En la época de La Colonia (siglo XVI al siglo XVIII) la ciudad de Cartagena de Indias (departamento de Bolívar, Caribe colombiano) se posicionó como uno de los principales puertos de comercio negrero del virreinato de la Nueva Granada, pues era en esta localidad donde se concentraba el mayor arribo de barcos que traían mercancías y africanos esclavizados hasta lo que hoy conocemos como América Latina.

Además, Cartagena de Indias era algo así como el paso obligado de la mayoría de embarcaciones procedentes de Europa con destino al interior de lo que hoy llamamos Colombia. Posteriormente, los ingenieros españoles, con ayuda de la mano de obra indígena y africana, abrieron el Canal del Dique, que comunica a la bahía de Cartagena con el gran río Magdalena.

Las embarcaciones que surcaban el Canal del Dique no solo llevaban mercancías en sus bodegas, también transportaban artistas de todas las áreas, quienes venían de Europa a exponer sus habilidades en Santa Fe de

* Periodista egresado de la Universidad Autónoma del Caribe de Barranquilla. Nació en Cartagena. Ha publicado los libros: *Noticias de un poco de gente que nadie conoce* (2007), *Crónicas de la región más invisible* (2009), *La fuga del esplendor: conversación con la música cartagenera de los años 80* (2013), *Chela Ceballos, la musa del vallenato* (2022) y *Maleta de notas del viajero profano* (2022).



Fotografía tomada en un bando en la década de 1970. Por la embarcación de fondo podemos deducir que el desfile pasaba por el frente del muelle de la Bodeguita.

Fotografía de Álvaro Delgado Vélez

Bogotá o en cualesquiera de las ciudades de los Andes, donde residían los empresarios que los contrataban. Pero antes permanecían unos días en Cartagena mostrando sus artes ante los pobladores.

Así las cosas, y abordando un poco el gusto por las manifestaciones culturales, los habitantes de aquella Cartagena colonial se acostumbraron a presenciar todo tipo de espectáculos artísticos, obras de teatro, óperas, recitales de poesía, cantantes, exposiciones de pintura, zarzuelas y otras expresiones que actualmente algunos investigadores socio culturales señalan como la causa de que la ciudad no se case con ningún ritmo u otra exposición de la variedad del arte.

Dicho de otro modo, ciudades como Barranquilla, Cali y Buenaventura, por ejemplo, hicieron de la llamada música salsa toda una cultura en medio de la cual sus habitantes se mueven, piensan, bailan, crean y resisten hasta el punto de que, en determinados momentos, podría verse la música afrocubana como una de las manifestaciones raizales de esas urbes, cuando en realidad fue acogida del movimiento cultural latino engendrado en la Nueva York de los años 50 y 60.

Nunca ha sucedido eso con Cartagena. Por sus medios de comunicación y espacios populares se han paseado ritmos y propuestas como el porro, la cumbia, el merecumbé, la gaita sanjacintera y sucreña, el bullerengue,

el merengue dominicano, el son cubano, el bolero, la ranchera, el tango, la bomba y la plena puertorriqueñas, el bambuco, el pasillo, el joropo llanero, el compas haitiano, el reggae jamaiquino, la gaita venezolana, el pop y rock norteamericanos, el soukus africano y la música de acordeón colombiana con sus variantes, entre otros, pero ninguno se ha quedado como audio símbolo definitivo de la ciudad.

Hubo una época, a finales de los años 30 y durante la década de los 40 del siglo XX, cuando Cartagena de Indias se cubanizó, en el sentido de que sus habitantes no sólo aceptaron la música de la isla de Cuba, sino también sus vestimentas desde los emblemáticos sombreros, pasando por los trajes enteros y el calzado. Era la época en que la música cubana se propagaba a través de sus emisoras, cuyas señales se escuchaban en Cartagena con la misma claridad de las estaciones radiales locales.

A finales del siglo XX y a comienzos del siglo XXI la llamada música champeta, junto con la denominada música urbana, tomaron un auge inusitado, pero con visos de cumplir el destino de los ya mencionados ritmos: pasar de moda y, si acaso, renovarse en determinados capítulos de la vida cultural de la ciudad.

Sin embargo, no debe olvidarse que lo que sí ha estado presente siempre, de una u otra forma, es la herencia musical africana, no sólo en Cartagena sino también en gran parte del departamento de Bolívar y de la Región Caribe en general. Y esa presencia afro, hablando de música, se manifiesta, más que en cualquier otra cosa, en la ejecución del tambor, lo que tal vez ha hecho creer que quien trajo ese instrumento a América fue el hombre africano, cuando en realidad, según lo afirma el investigador Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa, en el llamado nuevo mundo ya existían los tambores indígenas, solo que

eran ejecutados con las baquetas o palitos que se usan actualmente en los conjuntos que cultivan la música de gaitas. “Lo nuevo que trajo el hombre africano —explica Gutiérrez Hinojosa— fue el toque a mano limpia, lo que indudablemente aportó una nueva sonoridad al instrumento y a la música raizal, que después se volvió sincrética”.

Hablando del departamento de Bolívar, debe decirse que ese toque a mano limpia ha sido fundamental para la permanencia y desarrollo de la música que se cultiva en el corregimiento San Basilio, jurisdicción del municipio de Mahates, norte de Bolívar. Es, además, el único palenque que sobrevive de los más de ochenta que fundaron los africanos rebeldes en la geografía bolivarenses durante el período colonial. Allí, la música percutiva era lo que venía predominando desde la época de La Colonia, incluyendo sus propios ritmos. A mediados del siglo XX los palenqueros adoptaron la rítmica cubana expresada en los llamados sextetos, que se componen de llamador, maracas, claves, marímbulas, bongoes y voces.

A finales del siglo XX, los jóvenes palenqueros decidieron incluirles a sus grupos musicales instrumentos melódicos como las guitarras eléctricas, el piano y hasta los sintetizadores, para interpretar la champeta y los aires llamados “urbanos”, tal como se estaba haciendo en las principales ciudades de Colombia, asimilando las nuevas prácticas musicales que se promocionaban en todo el mundo.

Pero también debe anotarse que, en San Basilio, el tambor no sólo era el instrumento central de los divertimentos sociales. También fungía como elemento comunicativo, función que era asumida por tamboreros llamados “chakeros”, quienes utilizaban un tambor denominado “pechiche”. Cada modalidad de toque comunicaba acontecimientos diferen-

tes: había toques particulares para anunciar un deceso, un matrimonio, una fiesta, la fuga de una doncella con su novio, una convocatoria comunitaria, un lumbalú, etc.

Llegado el siglo XX, el acogimiento de las agrupaciones musicales para amenizar veladas familiares y públicas empezó a correr paralelo con la aparición de los aparatos de sonido representados, primeramente, por los radio transistores, los gramófonos, las radiolas y, por último, el picó. En un principio, y en el medio caribe, esta palabra se escribía y se pronunciaba de acuerdo con su origen anglo: *pick up* (lector de sonido). Pero, con el uso y el paso del tiempo, cayó, al igual que otros términos extranjeros, en la españolización. Ahora se escribe y se pronuncia *picó*.

Tal cual como el origen de la música champeta, la aparición del picó y su apuntalamiento en el ambiente cultural de la Región Caribe constituye una larga discusión entre comunicadores y gestores culturales de Cartagena y Barranquilla, por definir cuál de esas dos ciudades podría considerarse la cuna de ambas expresiones populares, pero hasta el momento ninguna teoría se ha aceptado como definitiva.

En lo que concierne a Cartagena de Indias, el locutor Manuel Vargas Caballero (Mañe Vargas) y el gestor social Bernardo Romero Parra coinciden en afirmar que, entre los años cincuenta y sesenta, el picó no sólo era el amenizador de celebraciones familiares y comunitarias. También hacía parte de la agenda recreativa de los barrios populares, pero como aglutinador vecinal. “En esas épocas — sostiene Romero Parra— la oferta recreativa cartagenera era muy pequeña. Los fines de semana, las familias sólo podían organizar un paseo a la playa, una entrada al cine; o, en última instancia, reunirse en la terraza del vecino que tenía un picó, para escuchar (y hasta bailar) unas cuantas horas de música”.

Cabe advertir que, para las fechas que menciona Romero Parra, el aparato llamado picó no tenía la mega estructura de los del siglo XXI. Se trataba de unos cajones que podían medir, aproximadamente, entre 1,30 metros de alto y 1,60 de ancho, donde cabían unos cuatro parlantes de 12 pulgadas de diámetro, accionados por un amplificador de tubos de cristal, cuyo número variaba dependiendo de los gustos del propietario. A ambas estructuras se les adicionaba un tornamesa donde giraban discos de acetato de diferentes revoluciones.

Algunos bailadores de aquellas décadas especulan que, tal vez, ese modelo de picó era fabricado tratando de imitar los muebles de madera donde venían empotrados los televisores, que, a mediados de los años cincuenta, ya habían hecho su aparición, pero necesitaron de unos veinte años más para masificarse, porque no todas las familias de la ciudad contaban con capacidad monetaria para adquirirlos, además de que la radio seguía siendo la reina de los medios masivos de comunicación en la capital bolivarense. De hecho, uno de los picós más populares de ese período se llamaba “La TV del Mata”, de un trabajador portuario y habitante del barrio La Esperanza, llamado José Mata.

Durante el período en que se desarrollaron los primeros picós, no había una línea definida en cuanto a la música que se programaba, pues quienes los administraban (“picoteros”, que no *disc jockeys*) se orientaban con los listados de las emisoras, que, a su vez, ponían de moda los discos de diferentes géneros que les enviaban las casas disqueras o que recibían directamente de las manos de los intérpretes. Es decir, la programación era de música *crossover*, término que se acuñó a finales del siglo XX para designar un repertorio de música variada.

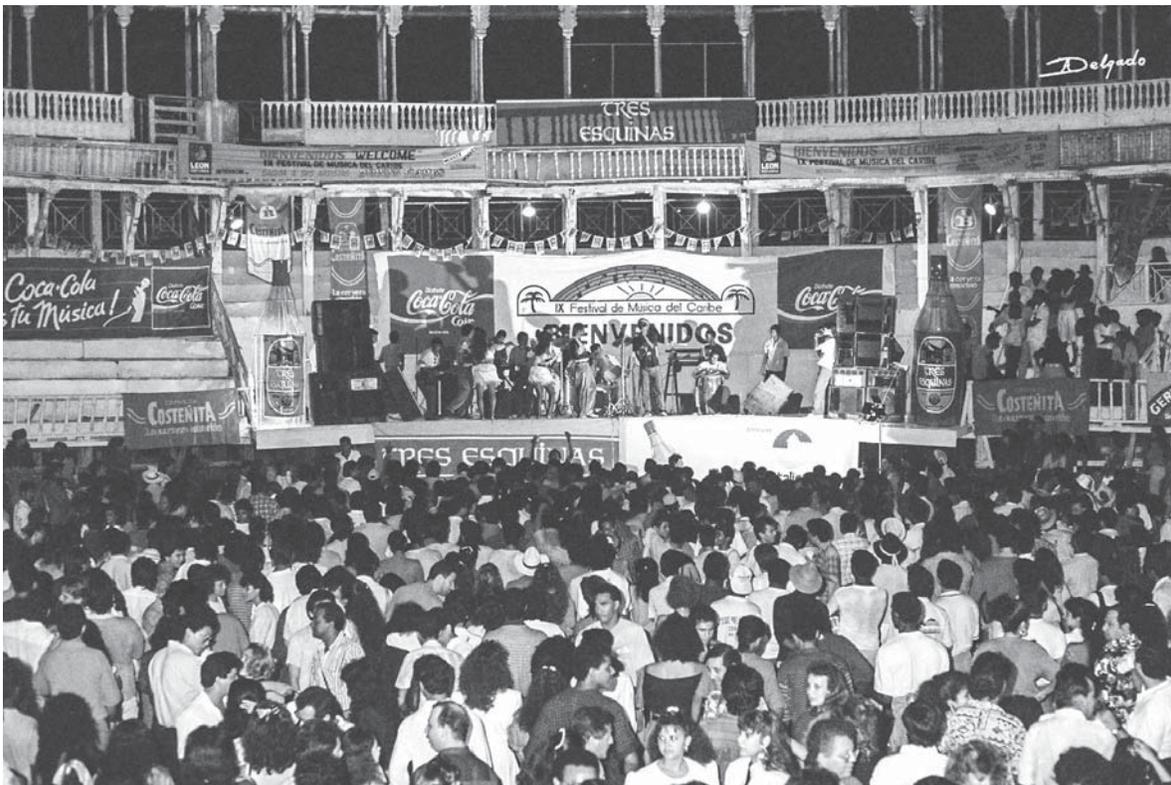
Debe hacerse la salvedad que, durante esa etapa, en Cartagena se usaba el rótulo “mú-

sica antillana” para designar los aires provenientes de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Fue posteriormente, a finales de la década de los sesenta, cuando se acogió el vocablo *salsa*, promocionada, según la leyenda, desde Nueva York y Venezuela; y solidificada por la empresa disquera Fania, a través de la película *Nuestra cosa latina*.

De acuerdo con Mañe Vargas, cuando, a mediados de los años sesenta, en Cartagena estalló el movimiento salsa, estimulado por la revolución cultural de los latinos en Nueva York, también empezaron a aparecer los primeros picós especializados en un solo tipo de música. En este caso, la salsa; y en virtud de esa tendencia se organizaban fiestas en los distintos clubes de bailadores que se habían fundado, desde los años cincuenta, en los barrios de los extramuros.

Debe mencionarse que Mañe Vargas fue el pionero de los programas radiales especializados únicamente en salsa. En su programa *El clan de la salsa*, programaba los discos de, por lo menos, los picós más prestigiosos de la época, y anunciaba los bailes que se organizaban los fines de semana y sus respectivos clubes.

Con la llegada de la década de los setenta, los picós cambiaron de apariencia: pasaron de imitar los muebles de los televisores a copiar las figuras de los escaparates o guardarropas que antecedieron a los *closets* empotrados en las paredes de las viviendas. El motivo de esa transformación tenía que ver con la cantidad y el tamaño de los parlantes, que ya no eran de 12 pulgadas de diámetro únicamente, sino también de 15 y de 18. En consecuencia, los amplificadores seguían siendo de tubos, pero



Festival de Música del Caribe en la playa de La Serrezuela o Circo Teatro como también era conocida.
Fotografía de Álvaro Delgado Vélez

con más potencia y cantidad. Asimismo, los tornamesas pasaron de tener un solo plato a dos, pues la idea era que el picotero, o administrador, no dejara baches entre una y otra pieza musical.

En la década de los años cincuenta algunos picós tenían nombre, pero la costumbre de bautizarlos se exacerbó en la década de los 70. Y no sólo eso: también surgió la tendencia a adornar sus telas con enormes dibujos, casi siempre, relacionados con la palabra que los distinguía. Fue así como se hicieron populares los picós El ciclón, El conde, La radiola popular de El perro, El guajiro, El diamante, El platino, La TV del Mata, El químico, El huracán, La chicharra, El cacique Amaya y El gran Tony, entre otros, que tenían sus sitios de concierto en los clubes que funcionaban los fines de semana en barrios como Olaya Herrera, Bruselas, Daniel Lemaitre, Blas de Lezo, Nariño, La Esperanza, La Quinta, Líbano, El Bosque, España, La María y Getsemaní, entre otros, donde atesoraban grupos de fanáticos que los acompañaban donde tuvieran una presentación.

Para entonces, y de acuerdo con su programación musical, los picós se dividían entre los especializados en salsa y los de música variada, lo cual no impedía que los propietarios de los clubes organizaran competencias picoterías entre dos o tres picós, que debían lucirse con su sonido, su potencia y su repertorio discográfico.

De esta dinámica competitiva surgió un fenómeno que tiene mucho que ver con la aparición de la champeta en Cartagena, y fue “el disco exclusivo”.

“Esta tendencia —recuerda Mañe Vargas— nació cuando algunos propietarios de picós se idearon la manera de desafiar a sus contrincantes con un disco que nadie más

tuviera. De esa forma, los picoteros viajaban a Barranquilla, Bogotá o Medellín buscando piezas raras, que podían ser una balada en español o en inglés, un rock, un tema brasilero o venezolano, etc. Por eso, muchas canciones que se incluyen en los discos de antologías picoterías nada tienen que ver con la salsa o con la música tropical colombiana, pero se incorporan porque fueron muy populares en el ambiente picotero de los años 70”.

Por su parte, el coleccionista y administrador de picós, William Hincapié Taborda, solía decir lo siguiente: “En realidad, el disco exclusivo que ostentaban los picoteros de los años 70 nunca existió, sencillamente porque una casa disquera jamás se iba a dedicar a fabricar un solo disco para que únicamente lo tuviera X o Y picó. Lo que pasaba era que los propietarios de picós establecían buenas relaciones con los navegantes que atracaban en los puertos de Cartagena y les compraban todos los discos que trajeran. Sumado a eso, raspaban los sellos y se aprendían los nombres de cada surco. De esa manera se daban el gusto de decir que eran ellos los únicos en tener ese disco”.

Según Mañe Vargas, durante esas pesquisas por hallar el pretendido exclusivo algunos propietarios de picós se encontraron con piezas discográficas provenientes de las islas del Caribe anglófono y francófono, y de ese modo los baúles de los picoteros comenzaron a llenarse de la discografía haitiana y jamaicana, lo que rápidamente conquistó el gusto de los bailarines.

A estas alturas, algunos dueños de picós no esperaban a los navegantes que traían discos a los puertos de Cartagena. También viajaban a Estados Unidos, específicamente a Nueva York y Miami, donde localizaban almacenes especializados en la música afrocaribeña. Pero ocurrió que en esos establecimientos

discográficos tropezaron con la música africana, de manera puntual con el *soukus*, aire que fue fundamental para que surgiera, años después, el movimiento de la llamada “champeta criolla”.

Tal como sucedió con el afloramiento de la música salsa a mediados de los años sesenta, la aparición de la música africana provocó una revolución en la programación de los nuevos picós que saltaban a la palestra, pero también en los gustos de los bailadores y en los listados de las emisoras. En consecuencia, los bailes salseros se fueron reduciendo, al igual que los programas de salsa de las diferentes estaciones radiales. Algunos de los locutores que conducían esas emisiones optaron por abandonar la música afrocubana, para acogerse a la nueva moda sonora, mientras que tradicionalistas como Mañe Vargas y Teofilo Ortega Ramos seguían defendiendo la música salsa y protestando contra las trifulcas que se formaban en los bailes de música africana.

“A propósito de eso —rememora Mañe Vargas—, creo que fue en El clan de la salsa donde se oyó por primera vez la palabra ‘champetúo’, porque los picoteros salseros iban a mi programa a anunciar alguno de sus bailes y siempre remataban con esta frase: ‘ojo: este baile es para gente decente. Ahí no queremos champetúos’”.

No debe olvidarse que casi al mismo tiempo que se fue introduciendo la música africana en Cartagena, también lo hizo la música campesina de Puerto Rico, la llamada *música jíbara*, mediante la cual se conocieron canciones e intérpretes, de quienes muy pocos cartageneros sospechaban que existían. Por tal razón, las casetas y clubes de los barrios marginales se veían inundadas, los fines de semana, por un repertorio de música africana y puertorriqueña, que también se escuchaba

en las emisoras, donde algunos de esos temas se convirtieron en clásicos de la rumba popular cartagenera.

Mañe Vargas suele recordar que antes de que la música africana fuera denominada como “champeta”, los locutores que habían iniciado sus labores en programas de salsa optaron por llamar al *soukus* “salsa africana”, mientras que a la música proveniente del Caribe anglófono y francófono le denominaban “haitiano”, independientemente de su procedencia.

El investigador Nicolás Contreras Hernández asegura que la palabra “champeta” es de origen africano y perteneciente al complejo lingüístico bantú, de donde se define como “cuchillo de hoja curva o filo curvo”, semántica que también es utilizada en varios países de Centroamérica y en Venezuela. En algunas de esas poblaciones de esos mismos territorios también se pronuncia como “chambeta”.

En cuanto al Caribe colombiano, hay zonas de los departamentos de Bolívar y Sucre donde a esa misma herramienta se le designa como “champa” o “chambelona”.

En todo caso, en la Región Caribe colombiana la champeta siempre ha sido el cuchillo que utilizan las amas de casa en la cocina, para seccionar las carnes, las verduras y el resto de comestibles que se consumen diariamente en familia. Se diferencia del machete por ser más pequeño, pero un poco más grande y ancho que el cuchillo que hace parte de los cubiertos que se colocan en la mesa a la hora de comer.

Algunas veces los cuchillos que usan los carniceros para sacrificar el ganado y porcionar las carnes, también son llamados champetas. Al respecto, el locutor Armando Morelos narra que, en los años setenta, los principales admiradores de las músicas africana y jíbara eran los comerciantes y rebuscadores del Mer-

cado Público del barrio Getsemaní, quienes en las tardes sabatinas y dominicales envolvían sus cuchillos en periódicos, se los guardaban en la pretina del pantalón y se iban a bailar a las casetas de los barrios marginales.

“Cuando esos carniceros —agrega Morelos— apretaban a la pareja y se inclinaban un poco sobre ella, se les veían las empuñaduras de las champetas sobresaliendo de la parte trasera del pantalón. Por eso, la gente comenzó a calificarlos como ‘champetúos’; y a la música africana, le decían ‘champeta’”.

Como se ve, el término “champetúo” empezó siendo despectivo, pues se usaba para ofender a los habitantes de los barrios marginales, puesto que se creía que a todos les gustaba la música africana, que supuestamente era la causante de las trifulcas y los consiguientes heridos y muertos. Pero, al mismo tiempo, el término “champetúo” se usaba como sinónimo de ordinareiz, mal gusto, grosería y pésimos modales.

Tal como sucedió en Cartagena con la salsa en los años sesenta, que fue estigmatizada como “música para marihuaneros”, a la música africana también se le acuñó la marca de que supuestamente era la música de los maleantes, los drogadictos y las prostitutas, pero de los barrios pobres. Evidentemente, esa estigmatización llevaba sobre sí una carga discriminatoria y racista, puesto que la mayoría de los habitantes de las zonas pobres de Cartagena eran negros y, por lo tanto, se generalizaba sin ningún miramiento en cuanto a las supuestas negatividades de la música africana.

Mientras tanto, la música africana seguía conquistando el gusto de los cartageneros pobres, quienes acudían a los bailes armados de grabadoras para conservar los duelos entre picós, que para esas alturas ya usaban las

denominadas placas que inventó Mañe Vargas y con las cuales los picoteros se insultaban o se auto elogiaban, como una forma de hacerse propaganda entre sus fanáticos.

“A mí se me ocurrió lo de las placas —relata Mañe Vargas—, porque una vez fueron unos picoteros a la emisora donde yo trabajaba y me contaron que en las competencias de picó se estaba usando la modalidad de poner los aparatos cara a cara, pero saber cuál sonaba tan duro que pudiera ahogar al adversario. Por eso me pidieron que les creara algo que ellos pudieran colocar en los tornamesas para diferenciarse del contendor. Lo que me idee fue grabar un disco de 78 r.p.m. donde yo gritaba, por ejemplo: ‘¡aquiiiiiiiiii suena el gran...!’ El invento fue tan exitoso que todos los días llegaba algún picotero con alguna frase ofensiva o elogiosa para que le hiciera una placa”.

A finales de los años 70 las discografías africana y jíbara dejaron de programarse en las emisoras con la misma asiduidad de los comienzos de la década, debido a que tendencias como el vallenato moderno, en cabeza del conjunto El binomio de oro; y la llamada “música disco o música mundo”, reforzada por las películas de John Travolta, captaron la atención de los bailadores jóvenes y de los no tan adultos. Sin embargo, la música africana se seguía programando en algunos barrios marginales y corregimientos marinos de Cartagena.

A comienzos de la década de los ochenta, exactamente en 1981, se fundó el Festival de Música del Caribe, cuya primera edición se realizó en la Plaza de la Serrezuela (o Circo Teatro), del barrio San Diego. Uno de sus fundadores, Antonio Escobar Duque, le refirió al investigador Nicolás Contreras Hernández que esa primera edición no contó con la presencia de muchos cartageneros,



Festival de Música del Caribe en la plaza de La Serrezuela o Circo Teatro como también era conocida.

Fotografía de Álvaro Delgado Vélez

pero sí de turistas de diferentes países. La razón de esa falencia local estribaba en que, desde antes de que empezara el festival, se especulaba en toda la ciudad que Paco de Onix y Antonio Escobar “estaban organizando un baile champetúo” en el Circo Teatro.

Al año siguiente, el festival contó con más presencia de cartageneros, quienes ya se habían enterado de que los más interesados en el evento eran visitantes de Europa y Estados Unidos, de manera que el peso del esnobismo local fue fundamental para que el certamen criara músculos a medida que pasaban los años. Y efectivamente: durante los años subsiguientes el Festival de Música del Caribe cobró tanta importancia que opacó las fiestas novembrinas, el Festival de Cine Cartagena de Indias y el Reinado Nacional de la Belleza, en el sentido de que los turistas ya no estaban tan pendientes de esos eventos

tradicionales sino de una cita con la música del Caribe bajo el cielo de Cartagena.

Al auge del Festicaribe también se le debe el sonido que los músicos locales aprendieron de agrupaciones antes desconocidas como Daikirí, de Venezuela; y La familia André, de República Dominicana, por mencionar sólo dos. Pero también logró otro milagro, que fue no solo revivir la música africana sino también que esa expresión fuera aceptada en todos los estratos de la ciudad. Es decir: si se mira bien, el esnobismo volvió a estar al servicio de las músicas populares marginales, pues todo el mundo comenzó a tolerar el soukus y sus vertientes, porque había sido bendecido por el Festival que organizaban dos personajes de las clases altas de la ciudad.

Pero vale hacer una salvedad: al ser recibida nuevamente por todos los estratos sociales de

Cartagena, los nuevos bailadores se resistían a calificarla nuevamente como “champeta”. Incluso, los locutores de las nuevas emisoras de las bandas AM y FM también miraban de lado ese término que fue tan estigmatizado en los años setenta.

Ante ese panorama, el cantautor palenquero Viviano Torres Gutiérrez asegura que le tocó proponer la palabra “terapia” para nombrar la música africana, tomando en cuenta que por esas épocas también se estaban poniendo de moda los bailes aeróbicos que se utilizaban en los primeros gimnasios que se abrieron en Cartagena. “La música africana es la terapia de los pobres”, les decía Viviano a los primeros disqueros que se interesaron en su música, la cual empezó a ser acompañada con unos pasos de baile, que años después se compactaron en toda una coreografía que ha recorrido gran parte del país.

Las dos primeras canciones que conquistaron el gusto de los bailadores, sin importar el estrato social, fueron *Fatou cámara*, de Philo Kola, que fue rebautizada como “Merengue ye”; y *Mamema*, de Moro Beya Maduma, que rebautizaron como “La Mencha”.

A propósito del rebautizo de las canciones extranjeras, la creencia general es que ese fenómeno se originó con la llegada de la música africana a Cartagena, pero no hay tal. Esa costumbre venía desde los años en que estalló el movimiento salsa en la ciudad. Fueron muchas canciones salseras las que sufrieron el rebautizo, de lo cual se pueden mostrar dos ejemplos contundentes: la pieza *Think drink*, del grupo *The new swing*, fue rebautizada como “El chiflido” o “El silbidito”, en alusión a que en la grabación se escucha una melodía que parece emitida por un silbido humano. La otra pieza es *It's a good feeling*, de Joe Batán, que fue rebautizada como “El avión”, porque al

inicio de la grabación se escucha un sonido parecido al de una nave aérea aterrizando.

Debe explicarse que el fenómeno del rebautizo algunas veces suele originarse por un toma y daca entre bailadores y picoteros, en el sentido de que cuando un picó ponía de moda una canción era posible que los oyentes no supieran su nombre de inmediato, pero preguntaban por la palabra o sonido más destacado en la grabación. En cuanto a las canciones cantadas en otros idiomas, se toman las palabras que tengan similitud fonética con el castellano. Aquí podría escogerse como ejemplo la canción *Awthule kancane*, de Mahlathini & The Mahotella Queens, cuyo estribillo principal dice: “*Ooh ngwaah, ooh ngwaah*”, frase que guarda similitud fonética con “mua”, que es la pronunciación de la palabra “muda” en la dicción del Caribe colombiano. Por eso la canción fue rebautizada como “La mua”.

Una palabra de moda también podría tomarse para rebautizar una canción en idioma extranjero, como el caso de *Mamema*, de Moro Beya Maduma, que, como ya se explicó, se rebautizó como “La Mencha”, no solo por su similitud fonética con el título original de la canción sino también —y principalmente— por el impacto que estaba causando la telenovela *Gallito Ramírez* y el personaje de la niña Mencha, interpretado por la actriz Margarita Rosa de Francisco.

Antonio Escobar Duque acuñó el vocablo *piconema* para designar las palabras que se han originado alrededor del ambiente del picó, de tal suerte que los nombres con que el populacho rebautiza las canciones extranjeras también podrían considerarse piconemas.

El éxito de “Merengue ye” y “La Mencha” provocó una inundación de canciones africanas en toda la Región Caribe, dado

que los nuevos picoteros ya disponían de presupuesto para viajar a Europa y explorar en las discotiempos de Francia, Portugal e Inglaterra la discografía africana. Aunque también hubo algunos que viajaban a Sudáfrica, donde conseguían las piezas que, posteriormente, pirateaban y reproducían para promocionar en los picós y vender en sus propios almacenes del mercado de Bazurto.

Al mismo tiempo, entre Cartagena y Barranquilla, algunos músicos y productores comenzaron a aventurarse a grabar soukus, pero con letras y arreglos propios, con predominio de las guitarras eléctricas. Entre esos puede mencionarse a Abelardo Carbonó, quien, desde los años setenta, venía experimentando con los sonidos africanos. En la década de los ochenta se integró a la disquera Felito Récord, donde el productor Humberto Castillo era uno de los que viajaban a África en busca de piezas discográficas para reproducir en Colombia.

Asimismo, Castillo estimulaba a los grupos folclóricos que contrataba Felito para que introdujeran soukus en sus producciones. Uno de esos grupos se llamaba Son san, con el cual se logró una especie de “champeta folclórica”, como solía definir el productor Castillo, aunque de esa misma forma se conocieron experimentaciones del grupo Los Wadingos, una especie de conjunto hermano de Los soneros de Gamero, ambos fundados por el productor Wady Bedrán Jácome.

De acuerdo con el periodista barranquillero Ernesto Armenteros, no podría decirse que definitivamente la champeta criolla fue una creación de músicos, cantantes y productores de Cartagena, ya que, como se ve, en Barranquilla y Bolívar hubo experiencias en ese sentido, algunas de las cuales fueron exitosas, mientras que otras no tanto.

El caso es que a Cartagena debe reconocérsele el haber valorado y apuntalado el movimiento de la champeta criolla, sin que se pretenda convertirla en la cuna del tal ritmo. Caso parecido sucede con localidades del Caribe colombiano como Valledupar y San Pelayo, las cuales son consideradas las mecas del vallenato y del porro, respectivamente, pero sin que eso quiera indicar que fue en ellas donde se crearon esos aires.

A finales de los años ochenta, el locutor cartagenero Benjamín “Mincho” Paternina organizaba un concurso denominado “El bucanero de oro”, donde se presentaban agrupaciones musicales de todos los géneros residenciadas en Cartagena. Fue ese uno de los eventos en donde empezaron a presentarse los primeros grupos de soukus de que se tenga noticia en la capital de Bolívar.

Al respecto, el bajista y productor cartagenero, William Simancas Galvis, asegura haber sido el director musical del primer grupo que se atrevió a interpretar soukus en Cartagena, pero sólo a nivel de presentaciones. Se trata del grupo “Nailanga”, del cual hacía parte el cantante cartagenero Rafael Chávez, quien más adelante sería parte activa del movimiento de la champeta criolla, que arrancó con mucha furia a mediados de la década de los noventa.

“El grupo Nailanga —recuerda Simancas Galvis— se desintegró, tal vez porque no había suficientes recursos para sostener su permanencia, además de que, para esa época, la palabra champeta todavía generaba mucho rechazo. Varios de los músicos que hicieron parte de ese grupo crearon otro llamado ‘Kussima’, con Rafael Chávez a la cabeza; y yo cree el grupo ‘Keniantú’. Estos dos grupos sí tuvieron la posibilidad de entrar a los estudios de grabación”.

Mientras tanto, Viviano Torres, al igual que otros artistas palenqueros, integraba como corista el conjunto folclórico del cantautor Justo Valdez, pero mantenía la idea de algún día interpretar soukus, pues esa música lo había impresionado desde cuando era un preadolescente que empezaba a conocer Cartagena. Al respecto, recuerda Torres:

“Yo tendría algunos 11 o 12 años cuando venía a Cartagena, acompañando a mi abuela a sus diligencias personales. Nos hospedábamos en casa de familiares, quienes vivían en Nariño, un barrio que prácticamente había sido fundado, décadas atrás, por palenqueros. Allí conocí los primeros picós que vi en mi vida. Y me emocioné cuando escuché por primera vez la música africana, porque me pareció que era lo mismo que hacíamos en Palenque, pero sin armonías, sólo con percusión”.

Viviano Torres y su grupo Anne Swing estuvieron entre los primeros bolivarenses que inauguraron el Festival de Música del Caribe, gracias al cual, como ya se dijo, la música africana, sumada a los aires afrocaribeños, captó la atención de todos los estratos de Cartagena, por lo cual el cantautor palenquero optó por incorporar a su repertorio la canciones de Mbilia Bell, Mahlathini Mahotella Queens, Byron Lee and Dragonaires, Claude Marcelini, Toulou Mawusi, Mighty D, Tchico Tchicaya, T. Asossa, Mabele Makambo, Likita, Philo Kola, Lokassa Ya M' bongo, Bumba Massa, Paul Simon, Alpha Blondy, UB 40, Bob Marley, Franco Luambo, Moro Beya Maduma, Mighty Trini, Bopol Mansiamina, Rocafil Jazz, Pepe Kalle y Zitany Neil, entre otros.

Aun con sus pocos recursos, Anne Swing lograba cierta similitud con las canciones africanas de moda, lo que hizo que muchos habitantes (los niños, sobre todo) creyeran que Viviano Torres era el autor e intérprete de esas melodías que se escuchaban por toda

la ciudad y que se exacerbaban durante las fechas del Festicaribe. No obstante, cuando Viviano logró sus primeras grabaciones no echó mano del soukus sino de ritmos como el reggae, zouk y el soca, por lo cual algunos críticos de esa época consideraban que el cantante palenquero se intimidó ante ciertos sectores de la ciudad, que aún no aceptaban del todo el avance de la música africana.

Pero también debe informarse que, en sus principios, Viviano Torres tenía como mánager al locutor Moisés de la Cruz Gómez, quien había visualizado un grupo de música afrocaribeña, pero al estilo de Bob Marley, Fredy Mc Gregor, Jimmy Cliff o Byron Lee, pues era esa la música que gustaba entre las élites sociales de Cartagena, lo cual (según los cálculos de De La Cruz) haría que la banda se proyectara rápidamente hacia los mercados internacionales.

Pese a ese proyecto fallido, a Viviano Torres debe reconocérsele que fue el primero en llevar más allá de Cartagena la música afro basada en los aires de las islas francófonas y anglófonas de la gran cuenca caribeña. Un grupo (al igual que Nailanga, Kussima y Keniantú) nacido de las entrañas del alma popular, pero distinto a los que en tiempos anteriores se dedicaron a propagar música folclórica, son cubano, salsa y hasta latin jazz. Gracias a la gesta de Torres Gutiérrez surgió, en los siguientes años, una proliferación de grupos y cantantes que visibilizaron a Cartagena como la meca de la música champeta criolla.

A mediados de la década de los noventa, varios comerciantes disqueros, de los que reproducían la música africana que ellos mismos iban a buscar a África, decidieron no viajar más al continente negro ni a Europa ni a Estados Unidos, ya que las largas distancias y las condiciones económicas se fueron constituyendo en el obstáculo que hizo pensar en otra

estrategia para no dejar morir el mercado que el soukus (con su tímido nombre de “terapia”) había conquistado, gracias al Festicaribe.

Uno de esos comerciantes productores era Yamiro Marín Arias, quien se propuso aprovechar a algunos de los talentos jóvenes que andaban por ahí vocalizando, como podían, las canciones de los artistas africanos. Así que su táctica consistió en contratar músicos para hacer las transcripciones de las canciones africanas, a las cuales se les pondrían letras en español, para que las interpretaran cantantes de la localidad.

Fue así como empezaron a surgir las primeras grabaciones de gente como Hernán Hernández, Rafael Chávez, Elio Boom, los grupos Kussima y Kussimba, Melchor Pérez, Álvaro el bárbaro, El Pupy, Louis Towers, Cándido Pérez, Mr. Black, Dogard Disc y El Bony bony, entre otros, a quienes podría designárseles como los fundadores del movimiento musical y discográfico que impuso la música champeta, primeramente, en Cartagena.

En cuanto surgieron estos cantantes con sus respectivas producciones en discos de larga duración variados, la palabra “champeta” desplazó a la tímida “terapia”, puesto que los productores decidieron reivindicar a la primera en el sentido de convertirla en una marca que se constituyera en orgullo de los partidarios de ese movimiento y, de paso, le quitara la connotación negativa que le habían colgado desde la década de los setenta.

Sin embargo, debe aclararse que la introducción de la discografía champetera en Cartagena no fue tan fácil como pudiera creerse. Al respecto, el productor Yamiro Marín recuerda lo siguiente:

“Casi desde el mismo instante en que propuse que, en lugar de estar gastando pre-

supuesto para ir al exterior en busca de la música africana, lo mejor que podíamos hacer era aprovechar a los jóvenes que estaban proliferando en los barrios pobres con sus grupitos para imitar a los cantantes africanos. Sólo teníamos que crear las pistas con las transcripciones de las piezas africanas y ponerles voces y letras nuevas. Desde antes de que hiciéramos el primer intento, los demás comerciantes del disco, quienes aún le tenían fe a la salsa y la música africana, comenzaron a burlarse y a decir que mi idea era descabellada, que yo estaba loco y que eso no iba para ninguna parte. Eso sí, cuando vieron que la idea estaba siendo acogida por los bailadores y algunas emisoras, decidieron ellos también convertirse en productores de champeta”.

Guardando las proporciones, con el movimiento de la champeta sucedió igual que con los inicios del movimiento salsa en Nueva York: los productores inicialmente optaron por grabar piezas con estribillos pegajosos y mucha instrumentación, pues la idea era hacer bailar a los receptores, quienes ya estaban creando los primeros pasos que se constituyeron, años después, en la coreografía que acompaña a la champeta en todas partes.

Esas primeras canciones se popularizaron con los títulos de *El Ochoa*, *El gol*, *El empate*, *La turbina*, *El salpicón*, *La quinceañera* y *La segueta*, que se grababan con pistas y una instrumentación incipiente, pero haciendo énfasis en la rítmica del soukus, aunque con voces no siempre bien afinadas, lo que no impidió, de todas maneras, que los bailadores prestaran atención a la nueva propuesta. Adicionalmente, los vocalistas inventaban lenguajes que no significaban nada, pero que trataban de imitar las vocalizaciones de los cantantes africanos, tal era el objetivo de que la naciente champeta criolla se asemejara al soukus.

En cuanto a la narrativa literaria de la champeta, esta pasó de los estribillos con vocalizaciones extrañas a las letras picarescas, pero con un doble sentido mal estructurado, que, más que hilaridad, provocó fuertes críticas desde diferentes sectores, pero especialmente de quienes empezaron criando prevenciones y estereotipos desde la década de los setenta, cuando la música africana revolucionó el ambiente picotero de Cartagena.

Ante la respuesta furibunda de los oyentes, los productores (encabezados por la firma Rocha Disc, de Yamiro Marín; y Rey Record, de los propietarios del picó El rey de rocha) decidieron cambiarle el rumbo a las letras y optaron por tomar las rondas infantiles tradicionales, los protagonistas de los cartones animados de la televisión y los programas de humor. La estrategia logró que las críticas negativas se atenuaran un poco,

pero el anhelo por obtener la aceptación de un gran número de la población cartagenera aún seguía siendo difícil.

Con la aparición del cantautor palenquero Luis Alfredo Torres, quien se hizo llamar “Louis Towers”, las cosas cambiaron. Provisto de una amplia cultura, por ser estudiante de pintura de la Escuela de Bellas Artes, amante de la buena literatura y estudioso de la música afrocaribeña, el personaje de marras le dio otro aire a la champeta. Gran parte de su magnífica visión desde el arte popular también esta cimentada en que había sido artista exclusivo de la disquera Fuentes, de Medellín, donde se codeó con grandes cantantes y músicos de diferentes partes de Colombia y del exterior.

De manera que la misión de Towers fue señalar hacia el barrio y sus personajes como



Festival de Música del Caribe en la plaza de La Serrezuela o Circo Teatro como también era conocida.

Fotografía de Álvaro Delgado Vélez

el fortín que serviría para fortalecer la champeta, que en adelante se volvería más narrativa y menos tendiente a hacer bailar a la gente con estribillos simples y muchas veces mal concebidos.

La canción que quedó como clásica de ese nuevo giro de la champeta fue *El liso en Olaya*, que, además de estar excelentemente interpretada, se grabó en ritmo de soweto, un aire africano mucho más suave, pero al mismo tiempo incitador a la ola dancística que rodeaba los escenarios del picó.

La letra de *El liso en Olaya* es todo un relato sobre uno de esos personajes confianzudos y atrevidos que no faltan en los barrios populares, donde deben enfrentar más de un entuerto por su afición a enamorar mujeres ajenas. En vista del éxito de la susodicha canción cayeron en el mercado discográfico champetero más canciones de corte narrativo como *Carlitos el travieso*, *El viejo zorro*, *El ratero salado*, *María la perversa*, *La mala hierba*, *El mal hijo*, *La orejera*, *El abogado corrupto*, *La viuda de pescado*, *La limosnera*, *El bicarbonato*, *El padre abusador*, entre otras, interpretadas por los cantantes fundadores, pero también por otros que se iban sumando atraídos por el auge que el ritmo iba tomando en la ciudad. Incluso, hubo cantantes de salsa, música de acordeón y música folclórica, quienes se apartaron un momento de sus respectivos géneros para probar suerte con la champeta. A algunos les sonó la flauta; a otros, no tanto.

A mediados de la década de los noventa, fue definitivo para la aceptación de la champeta el que el cantante Carlos Vives, con su conjunto Los clásicos de la provincia, publicara la canción *Pa' Mayté* en aire de soukus, la cual cobró excesiva sintonía en todo el país, puesto que fue muy bien concebida desde el punto de vista de los arreglos con acordeón y guitarra eléctrica. Sumado a eso,

el video que la acompañó hizo atractiva la coreografía creada en Cartagena para adornar la champeta.

En esta ocasión, tal como cuando se creó el Festival de Música del Caribe, el esnobismo volvió a hacer presencia, pues muchos antiguos detractores consideraron que si la champeta había llamado la atención de un artista internacional como Carlos Vives, significaba que en todo el país se estaría volviendo tendencia.

Fue así como las empresas fonográficas del interior de Colombia se interesaron por llevar a sus catálogos cantantes de Cartagena, lo que también hizo que la champeta tomara otro rumbo en cuanto a la creación de canciones románticas, con más instrumentación y arreglos inteligentes.

Gracias a ese nuevo viraje surgieron canciones como *Busco alguien que me quiera*, *Traicionera*, *Don Tuvo*, *Acepto mi derrota*, *Los trapitos al agua*, *La voladora*, *La mosquita muerta*, *La rubia de oro* y *Paola*, entre otros, que no sólo vibraban en el ámbito de los bailes picoteros del fin de semana sino también en las emisoras y en los canales de videos musicales.

A estas alturas, los picós dejaron de ser los escaparates sonoros de los años setenta, para transformarse en mega estructuras, con tecnología de punta representada en varias plantas de sonido, luces, tarimas movibles, computadores y pantallas para proyectar videos; reproductores de discos compactos y de memorias USB, humo artificial, micrófonos inalámbricos para *disc jockeys* animadores, bailarines y todo lo que la tecnología va arrojando al ya nutrido mercado de ese sector.

Con la entrada del siglo XXI, y por iniciativa de la empresa OMR (Organización Musical Rey de Rocha), propietaria del picó El rey

de Rocha, surgió la tendencia a combinar la champeta con los sonidos de la llamada música urbana, producto al cual se le bautizó como “champeta urbana”, rótulo que no ha ganado la total aceptación de los admiradores.

Al respecto, el gestor cultural Rafael Escallón considera que “Ese asunto de ‘champeta urbana’ no pasa de ser una redundancia, puesto que la champeta es urbana desde su nacimiento. Por lo menos, yo no tengo noticias de que anteriormente haya habido una champeta rural. Además, es la única música urbana que se cultiva en Cartagena, una ciudad que siempre se caracterizó por su fuerte inclinación hacia la música folclórica, que sí es rural; y por la música tropical, que también tiene algunas raíces originadas en el medio campesino”.

Otros defienden que esa música se estaba estancando y había que dotarla de sonidos nuevos, que atrajeran a los públicos del resto del país. Para algunos puristas, lo que pretenden los productores de “champeta urbana” es despojarla de todo lo que implique pobreza o negritud, con tal de atrapar el gusto de los turistas.

Sean cuales sean las consideraciones, la champeta de estos tiempos compite a nivel de videos y sonoridad con los famosos intérpretes del reguetón, hip hop y dance hall, aires de los cuales también ha tomado algunos ingredientes, que son los que precisamente encienden las protestas de los puristas, quienes afirman que la champeta está sabiendo a todo, menos a champeta.

Gente como Mr. Black, Twister, Michel, Edy Jey, Oscar Prince, Bip, Kevin Flórez, Yuranis León, Koffee el Kafetero y El Vega, entre otros, son los exponentes que están capturando las miradas de sectores que veinte

o treinta años atrás sólo tenían desprecio para calificar la naciente champeta.

Junto con el progreso tecnológico del picó, también han ido surgiendo productores y *disc jockeys*, pero más enfocados a promocionar videos acordes con las nuevas tendencias que están marcando las redes sociales.

Los sonidos propios y fusionados que la champeta ha ido incorporando a su seno, también han llamado la atención de algunos famosos conjuntos de música de acordeón, y de otras tendencias populares, cuyos arreglistas, de vez en cuando, anexan a sus creaciones el cruce de guitarras y baterías electrónicas que asimilan de los picós, cuando visitan los encuentros picoteros de Cartagena.

Las palabras “champeta” y “champetúo” ya son orgullo de quienes admiran y cultivan esa música, aunque no han perdido del todo su marca insultante entre quienes aún no logran asimilarlas de manera definitiva. Sin embargo, eso no impide que en las temporadas pre electorales los políticos se acuerden de la champeta para usarla como banda sonora de sus campañas y para producir la sensación de que están del lado del pueblo.

“Ahora todo el mundo es champetúo”, dice Yamiro Marín con cierto aire de suspicacia.

Bibliografía

El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano (2004) de César Miguel Rondón Ediciones B, Colombia S.A. 2004.

La música champeta es memoria, identidad y patrimonio (2017). Compilación, Festival de tambores y expresiones culturales de Palenque. Industria Editorial.