

De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra”, la champeta

Elisabeth Cunin

► **To cite this version:**

Elisabeth Cunin. De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra”, la champeta. Aguaita, 2006, pp.176-192. <ird-00565065>

HAL Id: ird-00565065

<http://hal.ird.fr/ird-00565065>

Submitted on 20 Feb 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra”, la
*champeta*¹**

Elisabeth Cunin (IRD - UR 107)

Introducción

Deborah Pacini Hernández, etnomusicóloga, menciona su sorpresa cuando visitó Colombia en 1983: si los dos álbumes *Sound of Africa* (Island, volúmenes 1 y 2) que acababa de adquirir en los Estados Unidos no encontraron ningún eco en Bogotá, la capital, descubrió rápidamente que en la costa Caribe, sus interlocutores de las clases populares eran familiares de esta música africana. Ésta había precedido, en Barranquilla o Cartagena, las compilaciones de *Afropop*, apenas producidas en el Norte, que iniciaban a un nuevo género un público de capital cultural elevado, en las grandes metrópolis internacionales. “El público del *world beat* en los Estados Unidos y Europa tiende a ser bien educado y cosmopolita desde un punto de vista cultural; al contrario, los negros de Cartagena incluyen a los sectores más pobres, los menos educados, los más marginales socialmente de la ciudad, volviendo realmente sorprendentes su conocimiento y su preferencia por la música *Afrobeat*” (Pacini Hernández, 1993a: 70). ¿Se debe hablar entonces de una “supervivencia africana” descubierta por los etnomusicólogos venidos de afuera? ¿O de un fenómeno de *world music* una década antes de que las multinacionales utilicen los circuitos globales para difundir, en particular, músicas africanas? ¿Es la existencia de toda “cultura local” lo que hay que cuestionar de nuevo, siendo la música de Cartagena solo un producto de la globalización?

De hecho, en Cartagena, y en el conjunto del Caribe colombiano, nació, en los años setenta, un nuevo género musical, la *champeta*. Su origen: el *soukous*² de Kinshasa y Brazzaville, música clave del continente africano en los años setenta, antes de cruzar el Atlántico. Pero el camino no se detiene allí: ya que la rumba, el ancestro africano del *soukous*, es el fruto de otro viaje, el que trajo el son cubano hacia África, en particular las dos capitales congoleesas, en los años 1940-60. Finalmente, es bueno recordar lo que el son debe a la presencia de descendientes de esclavos

¹ Este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin la colaboración de varios actores del mundo de la *champeta*; deseo agradecer muy particularmente a Humberto, Manrebo y Lucas, grandes conocedores de música africana y afrocaribeña, incansables heraldos de la *champeta* a través del mundo. Por supuesto, los análisis presentados en este texto solo son responsabilidad de su autora. Una versión anterior se publicó en *Civilisations*, vol. LIII, n° 1-2, 2005.

² Muy rápidamente la *champeta* se inspiró, además del *soukous*, en otras músicas venidas de África y del Caribe.

desplazados de África al suelo americano. Son estas idas y vueltas de un continente a otro las que me interesarán aquí. Hay que precisar en primer lugar que no se trata de estudiar el origen y la permanencia de características culturales en África y América sino de analizar las representaciones de África y América que caracterizan tales flujos transatlánticos. ¿Se puede hablar de una “música negra” que circularía por Kinshasa, Cartagena y París? ¿Cómo la música pasa de un universo geográfico, y sobre todo social, cultural y simbólico, a otro? ¿Cuáles son los procesos de relocalización múltiples que caracterizan el desarrollo de estos ritmos globalizados? La música es atractiva para los músicos y el público no solamente por sus ritmos, sino por lo que representa. Más concretamente, su éxito está vinculado a su ambigüedad: al mismo tiempo entrada en la modernidad y reconstrucción de la autenticidad africana, ruptura y continuidad.

La champeta fue objeto de numerosos estudios recientes que hacen hincapié en la aparición de una cultura popular (Mosquera et Provencal, 2000), en la revalorización de la identidad afrocolombiana (Contreras Hernández, s.f.), en la dimensión económica del sistema alternativo que se establece (Abril y Soto, 2003). Me interesaré aquí en los mecanismos de difusión, producción, transformación del soukous – y, más ampliamente, de lo que los habitantes de la ciudad llaman *música africana* – en Cartagena, en la aparición de una música afrocaribeña original, la champeta, y en su nueva salida hacia otros mercados y públicos. Después de haber vuelto rápidamente, en una primera parte, al lugar de la champeta en Cartagena, centraré mi análisis en el papel de los intermediarios: en el momento mismo en que su discurso tiende a construir una continuidad histórica y cultural entre África y América, sus prácticas ponen de manifiesto que estas idas y vueltas transatlánticas no son ni automáticas, ni lineales, que se inscriben en un espacio complejo que conecta el Norte al Sur. Música local, música étnica, música planetaria: cada uno da a la champeta, lo veremos, el estatuto y la extensión que conviene a sus proyectos.

1. “Música negra”: anclaje local, contexto nacional e imaginario transnacional

El éxito de la champeta, en Cartagena, se inscribe en una larga y compleja historia de idas y vueltas entre América, África y Europa, que caracteriza este espacio Caribe con contornos tan borrosos (Patterson y Kelley, 2000). En el ámbito musical, a partir del final del siglo XIX, compañías internacionales como Edison (Estados Unidos) y Pathé (Francia) graban artistas locales en La Habana (Moore, 1997); antes de los años cuarenta, la mayoría de los discos

escuchados en Léopoldville se fabricaba en Europa (White, 2002b: 670); los años ochenta se caracterizan por la aparición de varias casas disqueras en el Norte que se interesan exclusivamente en las músicas de África y del Caribe (Stapleton y May, 1990). En Cartagena, en los años 1930-40, la presencia de obreros e ingenieros cubanos en las fábricas azucareras de la región favorecerá el nacimiento, en Palenque de San Basilio³, del Sexteto Tabalá, grupo de son colombiano; en los años setenta, Joe Arroyo retoma la salsa y las músicas afrocaribeñas, mezcladas a la cumbia de la costa Caribe colombiana, para crear lo que llamará el *Joe son*; unos años más tarde, el Festival de Música del Caribe⁴ permitirá al público de Cartagena descubrir a numerosos artistas africanos: Soukous Stars, Kanda Bongo Man, Bopol Mansiamina, M'Bilia Bell, Mahotella Queens.

Pero estas impregnaciones múltiples, estos intercambios multiformes se interpretarán en otros términos, que movilizan una triple referencia, a África, a las Américas negras y a una “diáspora afroamericana”. Estas superposiciones permiten a la champeta conciliar los contrarios: ruptura y continuidad, tradición y modernidad, local y global. No es inútil recordar que la música se considera, en Colombia, como una de las expresiones más directas de las diferencias que constituyen la nación colombiana. Asociada a las costas del Caribe y del Pacífico, la “música negra” es objeto de un consenso no problemático, mucho antes de la afirmación oficial del multiculturalismo, en 1991. La asociación, presentada como evidente, entre el “negro” y la música es una mezcla de naturalización de la cultura y de referencia a un África inventado, que reconoce al otro asignándole al mismo tiempo un lugar circunscrito y un estatuto inferior, relegándola a la periferia geográfica y cultural de la nación colombiana. Mejor aún: la aceptación de la “música negra” es utilizada por los habitantes del interior andino, únicos portadores legítimos de la identidad nacional, como una marca de diferenciación y, más recientemente, en todo el país, como una “prueba” de la nueva cara multicultural de la nación (Wade, 2002). Las músicas populares y tradicionales, o incluso folclóricas, de las costas del Pacífico (bambuco, chirimía, currulao) y del Caribe (cumbia, mapalé, porro) no representan problemas, satisfacen a las expectativas de normalidad, en una lógica de valoración de una autenticidad africana supuesta

³ Pueblo de cimarrones, Palenque de San Basilio se considera hoy, después de un proceso de etnicización llevado por algunos líderes que viven en Cartagena y Barranquilla, como la tierra africana de Colombia (Escalante, 1979; Cunin, 2000; Cassiani, 2003).

⁴ Creado en 1982 por Antonio Escobar y Francisco Onis, ampliamente influidos por el desarrollo de la *world music* y por la valoración del Caribe, el Festival, hoy desaparecido, desempeñó seguramente un papel fundamental, junto con las radios locales, en la aparición de una generación de cantantes y la familiarización del público local a las músicas africanas modernas. Ver Pacini Hernández, 1993b.

o en una perspectiva de legitimación de una relación jerárquica entre la costa y el interior. No es el caso de la champeta. Venida de otra parte, no corresponde a la imagen tradicional de la “música negra”: el tambor es sustituido por la caja de ritmos, el recuerdo de la esclavitud o el cimarronaje por el relato de la vida diaria, las danzas bien orquestadas por demostraciones sexuales inequívocas, el traje folclórico por los Nikes y el jean cayendo, la sala de espectáculo por el solar. Difícil, en efecto, exhibir “pruebas” de una continuidad cultural o de supervivencias africanas cuando los ritmos se importaron en los años setenta, cuando los modos de producción se inventaron en los años ochenta, cuando la difusión se hace a partir del picó, heredado de la salsa⁵. Por lo tanto, los protagonistas de la champeta van a procurar volver aceptable esta traición de los valores tradicionales de la “música negra” pretendiendo reconstruir una doble continuidad, con África - garantía de autenticidad percibida como inmediata e innegable - y la América negra - en particular el pueblo de Palenque de San Basilio de donde son originarios algunos de los primeros cantantes de champeta -, mientras inventan un imaginario transnacional afroamericano en el cual se inscribiría la champeta.

El mito del marinero - presente en numerosos discursos sobre música - permite establecer una relación directa entre África y América. Se encuentra aquí la figura del barco tal como Gilroy lo desarrolla para calificar el *Black Atlantic*, barco que hoy sería sustituido por la música. “Los barcos siguieron siendo quizá los medios de comunicación panafricanos los más importantes antes de la aparición del disco de larga duración” (Linebaugh citado por Gilroy, 2003: 31). Pero estos reencuentros se presentan a menudo como un contagio, como una epidemia, que coloca la champeta en una lógica biologizante. En efecto, al lado de las expresiones culturales tradicionales, aparece una nueva “música negra”⁶ que rompe el marco habitual de la representación de la alteridad cultural. Ya que, con la champeta, el modelo de aceptación de la diferencia no funciona. La asignación racial evita entonces toda confrontación con una cultura urbana popular, transformándola en una práctica ontológicamente distinta, descrita en términos biológicos (movimientos corporales, sexualidad, contactos físicos). Si las músicas tradicionales aparecen como una concesión hecha al alejado recuerdo de la herencia africana, cuya reducción a la sola expresión cultural evita toda interpretación política, la champeta, en cuanto a ella, está

⁵ Al mismo tiempo, los analistas de la champeta, periodistas e investigadores en particular, presentan las prácticas asociadas a la champeta como tantas características culturales africanas: los picós se comparan a tambores, los bailarines a tribus urbanas, el carácter rebelde a la resistencia de los cimarrones, etc.

⁶ Ver también el fenómeno del rap en Cali.

percibida como una amenaza. La “música negra” tiende así a comprenderse como la expresión de la esencia del grupo - extendido de África a América - que la produjo, en una superposición ambigua de registros, culturales y biológicos, superposición movilizadora por los detractores de la champeta, y también por sus partidarios, cuando quieren acreditar una continuidad y autenticidad difícilmente concebibles en términos culturales.

2. Humberto, del África a Cartagena

Blanco de origen paisa, viviendo modestamente en el barrio turístico y residencial del Laguito, Humberto sorprende en el pequeño mundo de la champeta en el cual desempeña un papel de pensador, de iniciador de proyectos, descubriendo nuevos talentos. Con el sello *Castillo Records* produce discos que oscilan entre adaptación, en versión electrónica, de viejos estándares de música africana y difusión de la última invención de la música caribeña, el *reggaeton*. Humberto tiene como socio un productor local, Yamiro Marin, de quien se dice fue vendedor de bolsas de plástico en las calles antes de convertirse, bajo el nombre de El Rey⁷, en el principal productor de champeta de Cartagena. En los años 1980-90, Humberto y Yamiro están entre los primeros que viajan a París y Londres, para comprar música africana que difundirán luego en Cartagena, transformando los nombres de las canciones y ocultando su origen. Luego, ante el costo y las dificultades del viaje a Europa, tendrán la idea de copiar, en Cartagena, los ritmos venidos de África, añadiéndoles textos en español. La champeta nació, y va a ganar rápidamente todos los barrios de la ciudad, bajo la forma de una música urbana y moderna única en su género. Como lo sugiere Bob White, la música afrocubana se volvió popular en el Congo porque permitía una forma de cosmopolitismo urbano que no autorizaban los modelos europeos que circulaban en la antigua colonia belga (White, 2002a: 663). Así mismo la champeta vuelve accesible una cierta modernidad a una población que no se reconoce en el modelo norteamericano y andino que le ofrecen la ciudad y el país.

Es este proceso de desterritorialización/reterritorialización, el que estudiaré aquí a través del personaje de Humberto, de la piratería de la música africana traída de Europa a la aparición de una música original, con sus estrellas locales, sus medios de difusión alternativos, sus pequeños productores independientes. Con Humberto, la música africana, esta nebulosa musical que agrupa

⁷ El Rey es hoy una empresa familiar con múltiples caras: casa disquera (40 álbumes salidos hasta ahora), punto de venta en el mercado Bazarro, picó desplazándose en toda la ciudad y los pueblos circundantes, el DJ más famoso de Cartagena (El Chawala).

un conjunto heterogéneo de músicas venidas de todo el continente africano, pasa a ser la champeta, nuevo género musical, fuertemente relacionado con la ciudad de Cartagena⁸. En otros términos, se relocaliza, reanudando algunas prácticas musicales, sociales o económicas de la ciudad, adaptando otras, inventando, sobre todo, su propio universo. Entre tecnologías, mercados e imaginarios, la champeta personifica esta “profunda paradoja que nos presenta frecuentemente la música: la de situar el terreno de las identificaciones en el terreno comercial” (Ochoa, 1998: 175).

2. 1. De la música africana a la champeta: proceso de reterritorialización

A través de Humberto, la música africana, la música venida de afuera, circulando de una manera que sigue siendo a veces bien misteriosa entre África, Europa y el Caribe, se ancla en Cartagena. Y esta relocalización pasa por la adopción y la transformación de prácticas y representaciones propias a la ciudad. Prácticas y representaciones que son atravesadas por la referencia, característica de las sociedades post-esclavistas, de un África más a menudo imaginado que real. Es porque el proceso de relocalización de una música venida de afuera no se efectúa en un lugar neutro, virgen de todo discurso sobre África, que el estatuto de la champeta es ambiguo: innovación radical, tiende sin embargo a inscribirse en una continuidad, definida biológicamente, más que culturalmente. Humberto es uno de los principales actores de esta apropiación de lo global por lo local, de la transformación de la música africana en prácticas conformes al mercado de Cartagena, de su adaptación para que tenga un sentido para los habitantes de la ciudad.

Volvamos primero unos años atrás, cuando Humberto viaja a París, a Londres e incluso a Sudáfrica para comprar música africana. Ignora completamente entonces la ola emergente del *Afropop* que va a inundar el mercado occidental, para ir en busca de LPs de los años 1950-80, que personifican una cierta modernidad africana (independencias, urbanización). Poco importa que estos discos estén almacenados desde hace tiempo ya, en cartones, y que los vendedores del barrio de Chateau-Rouge en París observen con asombro a este colombiano que llega a comprar cientos de discos que no interesan ya a nadie. Asombro que dará lugar a una cierta irritación puesto que se copia y se difunde la música en Colombia sin que ningún derecho de autor sea pagado a los artistas y productores africanos. Ya que, de regreso a Cartagena el origen de los LPs

⁸ Aunque la música africana sigue estando presente en Cartagena (gracias al entusiasmo de ciertos fieles entre los cuales está Humberto), es en adelante totalmente marginal en términos de producción y difusión.

se oculta, las carátulas desaparecen, las etiquetas de los discos se arrancan sistemáticamente, las canciones cambian de nombre - tantos métodos que prohíben una investigación, que no sea la musicología sobre las músicas que dieron nacimiento a la champeta⁹ -. Las canciones africanas se convierten en exclusivos, cuyo dueño va a guardar el monopolio durante 15 días, un mes, seis meses a veces, antes de difundirlos a las radios y comercializarlos. El universo de la champeta nace de este acceso limitado al mercado de la música africana y de las estrategias que provoca: el sistema de los exclusivos transforma un obstáculo en ventaja, que dará origen a la forma tomada por la producción y la difusión locales, conservando al mismo tiempo una estructura oligopolística y funcionando sobre una escasez sostenida. El elemento clave del sistema que se establece progresivamente es el picó, enorme sound-system que remite a los dance-halls jamaíquinos, pero ya presente en Cartagena (y en la costa Caribe colombiana), desde los años cincuenta, como principal vector de difusión de otra música, la salsa. Lejos de vincular directamente la champeta a “las músicas negras” modernas como el reggae y el hip-hop o el rap, el picó inscribe la champeta en prácticas musicales locales más antiguas, cuya relación con la cultura afrocaribeña es difusa y borrosa. Finalmente, el éxito de la champeta no se medirá tanto en las cifras de venta como en el número de personas que siguen un picó, en sus desplazamientos en la ciudad y en los pueblos de los alrededores.

La champeta cuando se inscribe en las relaciones sociales de Cartagena, reproduce y exagera la marginalización y la exclusión de lo “negro”, características de la ciudad. La champeta nos muestra el proceso de designación racial de una cultura popular. Seguramente la champeta rompe con una serie de normas (sociales, artísticas, sonoras, etc.) implícitas en Cartagena e inspiradas del modelo de la élite de la ciudad. Al celebrar el cuerpo, la sexualidad, el desorden, la champeta invertiría así los valores, colocándose del lado del salvaje contra el civilizado, de lo natural contra lo cultural, del “negro” contra el “blanco”. La ruptura de la “convención de evitamiento” de la cuestión racial (Cunin, 2003), dominante en Cartagena, de la cual serían responsables los protagonistas del mundo champetúo¹⁰, se avanza así como una justificación de la exclusión de la música y sus actores. Pero en las provocaciones propias de una contracultura popular, las evocaciones raciales y/o étnicas están ausentes de las canciones, de los discursos, de la lengua

⁹ Deborah Pacini Hernández destaca que, en el Caribe hispanohablante, las frecuentes imitaciones musicales raramente se mencionan (Pacini Hernández, 1993b: 63).

¹⁰ Nombre otorgado a los cantantes y aficionados de champeta.

diaria. La dimensión racial es, más bien, el resultado de una calificación exterior, que moviliza la categoría “negro” para justificar el rechazo de esta música. La designación racial de los champetúos parece responder sobre todo a una lógica de “etiquetaje” de la desviación más que a una voluntad deliberada de romper el evitamiento. Si la champeta molesta, si preocupa también a los numerosos habitantes de los sectores populares, es porque constituye una amenaza de calificación racial de sus protagonistas. Reconocer su proximidad con esta música se asemeja a una aceptación de la pertenencia a la categoría “negro”; de ahí los comportamientos ambiguos de la mayoría de los cantantes que se reivindican de una “música negra” intentando al mismo tiempo escapar a la designación racial.

Es pues la exclusión de la champeta de los modos de producción y difusión habituales, lo que causa la aparición de un sistema basado en la innovación, la informalidad y la movilidad, adaptado a las obligaciones del mercado local. Los cantantes sólo registran unas canciones, los arreglistas (guitarristas, ingenieros de sonido) componen la música, la duración de vida de un CD no supera un mes, el picó se desplaza de un barrio a otro. Las canciones de origen africano se rebautizan en función de la recurrencia de un sonido: Tres golpes, El flauta, El policía (por la presencia de un ruido de silbido). La danza se convierte en una mezcla inspirada del folclor local, de las presentaciones de los bailarines africanos invitados en el Festival de Música del Caribe y de los vídeos llegados de los Estados Unidos y de Europa. La champeta sólo pudo desarrollarse por el conocimiento fino, de Humberto y de algunos otros, de la demanda local y del modo de producción posible. Ironía del destino, los piratas de ayer son víctimas hoy de la piratería generalizada de los CDs - a veces incluso antes de su salida - y de la instauración de un nuevo sistema de difusión paralelo.

2. 2. Definición de la champeta y relación con África

Tanto en sus escritos como en sus palabras, Humberto da prueba de un conocimiento impresionante de la música africana y de una voluntad pedagógica afirmada, como si la historia de la champeta, sin embargo tan reciente y confusa, debiera escribirse – y legitimarse – al mismo tiempo que se inventa la música. Es en este sentido que Humberto concibe su relación conmigo: le doy la ocasión de transmitir su conocimiento. En una serie de textos con el nombre significativo de “la Biblioteca Histórica de la Champeta” vuelve sobre el origen de la champeta, sus influencias musicales, sus principales protagonistas, etc. y concede un gran lugar a la relación

con África. Los primeros éxitos del final de los años ochenta se asocian así “al ritmo africano que no hace más que confirmar las raíces africanas de un pueblo codicioso de encontrar, gracias a las percusiones africanas, esta sangre que hierve en sus venas”. Ya que la región de la costa “se identifica completamente con la música africana, la encarnación de las raíces africanas predisponen a todo un pueblo a aprovecharse de esta nueva era de la champeta”. Precisemos por otra parte que la champeta, durante un tiempo, se llamó “terapia”, remitiendo a una forma de renacimiento cultural e identitario, que correspondía también a una estrategia de eufemización del estigma asociado a la champeta. Las observaciones de Humberto muestran hasta qué punto la confusión de lo cultural y de lo biológico permite explicar la aparición de la champeta en una lógica de renacimiento, inscrita en una continuidad racializada. De hecho, Humberto sitúa explícitamente su papel en el momento en que la música africana se introduce en Colombia y se transforma en champeta. Ahora bien este doble proceso de importación e invención, lejos de ser percibido como una ruptura, aparece según un principio de continuidad: la champeta sólo sería el despertador de una música y de una danza ocultas por la homogeneización ligada a la esclavitud, la colonización y la República. Se encuentra en su discurso esta lógica de retención, ampliamente estudiada por otra parte, de características africanas ocultas por la cultura dominante. Por lo tanto, más allá de su expresión cultural, la champeta adquiere una dimensión política: personifica una forma de liberación más fuerte y más efectiva que la liberación de la esclavitud. Se ve bien la paradoja: la champeta, que surge en los años 1970-80 de un formidable movimiento de vaivén entre África, Europa y el Caribe, se presenta como si siempre hubiera estado allí, como si fuera “nativa” de la región, “autóctona”, para retomar los términos de Humberto. En definitiva, la relocalización no lo sería verdaderamente, puesto que la champeta no habría hecho más que reaparecer de sus cenizas. Por eso el énfasis en la filiación utiliza la vía de la racialización, contribuyendo así a la naturalización de una práctica cultural y facilitando al mismo tiempo el proceso de designación racial destinado a privar la champeta de todo valor. Esta comunidad, construida en referencia a una frontera insuperable – por ser definida biológicamente – entre “nosotros” y “los otros”, nos explica así el éxito de la champeta a pesar de su relegación social y cultural.

2. 3. El imposible anclaje nacional

En 2001, Sony lanzó un CD de champeta con un título significativo: “la champeta se tomó a

Colombia”¹¹. Difundido a escala nacional, ampliamente comercializado, este disco señala un cambio de dirección, el de la difusión de la champeta a nivel nacional. En Bogotá, numerosas discotecas dedican desde entonces una amplia parte de su programación a la champeta, cursos de baile aparecen, unos grupos se forman, la música se vuelve presente en las emisoras y en los almacenes, algunos estudiantes la eligen como tema de su tesis de grado. De hecho, la champeta corresponde perfectamente a la nueva cara multicultural de Colombia. En este sentido es necesario destacar el papel desempeñado por la ex Ministra de Cultura, Araceli Morales en este proceso de reconocimiento nacional. Originaria de Cartagena, y siendo directora del Instituto Distrital de Cultura de la ciudad, la “chica” Morales organizó, el 26 de octubre de 2000, la primera presentación oficial de champeta, en las calles del centro histórico de Cartagena, hasta entonces sordo a las llamadas de esta música venida de los barrios populares. Semanas más tarde, el 12 de diciembre de 2000, Araceli Morales que se había convertido en Ministra de Cultura, presidió a la organización de un acontecimiento similar en Bogotá, en el teatro Jorge Eliécer Gaítan. “La champeta despeluco a Bogotá”, podía oírse entonces. De hecho esta “toma” de Bogotá se pensaba como una revancha de la periferia sobre el centro, del dominado sobre el dominante, del “negro” sobre el “blanco”. Sin embargo, la aceptación e incluso la valorización de la champeta permanecerán limitadas; muy rápidamente, su éxito declina, las casas disqueras la ignoran, los productores pasan a nuevos ritmos. El carácter transitorio de esta aparición en la escena nacional muestra hasta qué punto la champeta responde a una demanda y se inscribe en prácticas localizadas. Los tres CDs producidos por Sony¹², al jugar con el imaginario nacional del “negro” exótico y sensual, al presentar en las carátulas parejas negras, bailando entrelazadas, casi desnudas, chocaron generalmente al público de Cartagena, poco acostumbrado a tal puesta en escena racializante. Del mismo modo, los librillos de acompañamiento, dentro de los CDs, explican los pasos de danza en una lógica pedagógica cercana a la *world music* que nunca se encuentra en las producciones de Cartagena, reducidas a su más simple expresión. Además las canciones grabadas en estas compilaciones reanudan títulos ya difundidos en Cartagena, adaptándolos al mismo tiempo a las expectativas supuestas del mercado nacional. Jimmy,

¹¹ *La champeta se tomó a Colombia*, Sony Music Entertainment, 2001.

¹² Es necesario destacar la dimensión internacional de estos discos producidos por Sony, recordando al mismo tiempo que es una antena nacional (en Bogotá para toda Colombia) que es al origen de la grabación y de la difusión de la champeta. Los tres CDs conocieron una caída rápida de su venta: 60.000 para el primero, 30.000 para el segundo, una cifra poco importante para el tercero (entrevista con el responsable de las ventas de Sony Colombia, 10 de septiembre de 2003).

animador estrella de Rumba Estéreo, una de las emisoras de la ciudad, no se dejó engañar: “Sony transformó la música de Cartagena introduciendo nuevos instrumentos, como los tambores, para parecerse a algo folclórico, disminuyendo el break, el boom, boom, boom. Se volvió más estilizada, pero no es lo que gusta al aficionado de champeta”¹³. De hecho, el ciclo de producción (tres CDs en dos años mientras que un nuevo CD sale cada mes en Cartagena), la “estanzación” de los cantantes (comercialización y marketing, un CD entero consagrado a un solo artista, El Sayayin, cuando el turn-over es extremadamente fuerte en Cartagena y que los álbumes generalmente son compilaciones) dan cuenta de este desfase entre gustos nacionales y locales. Es precisamente cuando hace hincapié en su dimensión africana (introducción del tambor, librillos recordando el vínculo con África) y los estereotipos que se le asocian (danza, sensualidad), para intentar conquistar el mercado nacional, que la champeta se descarta de las normas de los habitantes de Cartagena.

3. Manrebo: de Cartagena al resto del mundo

Manrebo acoge a sus interlocutores en su oficina de la Secretaria de educación de la alcaldía de Cartagena; si bien maneja el programa “Cartagena bilingüe”, es frecuente encontrar a cantantes o a aficionados de champeta que lo buscan en la oficina junto con los profesores de inglés. Este puesto le ofrece una estabilidad financiera rara en el mundo de la champeta aportándole al mismo tiempo recursos materiales (oficina, computador) y garantizándole contactos directos con los responsables de la administración de la ciudad. Un expediente voluminoso se impone en su escritorio, lleno con recortes de prensa sobre la champeta, de carátulas de álbumes, de carteles de conciertos. No es fácil encontrar a Manrebo, aún menos hablarle: sistemáticamente ausente en las citas, responde a las cuestiones con un ojo clavado en su computador, entre dos llamadas telefónicas y la intrusión de numerosos visitantes, colegas o músicos. A Manrebo le interesa mucho pensar en un contacto potencial con organizadores de festivales de música en Francia y en el Caribe francófono. Sabe mostrarse apasionado por la misión que se fijó, la difusión de la champeta, su promoción a un género musical reconocido a escala internacional. Y para realizarlo, intuye que se debe transformar la imagen de la champeta en Cartagena. Único mulato de los tres personajes, recordando su infancia en los barrios populares de la ciudad, Manrebo juega con una cierta complicidad con los músicos y aficionados de champeta, por el hecho de compartir una

¹³ Entrevista, 11 de agosto de 2003.

misma experiencia de vida, el peso común del racismo. Gracias a esta proximidad mantenida, llegó a hacerse reconocer en su papel de intermediario, a la vez confidente y portavoz.

Manrebo ha pasado algunos años en Nueva York donde entró en contacto con la *world music* naciente. De regreso a Cartagena, se volvió responsable de varios programas de radio: así ha tenido una función esencial en el proceso de difusión y legitimación de la champeta, en una época en la que estaba marginalizada. Al presentarla como una nueva música afro-caribeña, su objetivo consiste en darle el título de “música del mundo”, que aparece por lo tanto, no como género musical, sino como un proceso de comercialización que resulta del encuentro entre el Norte y el Sur (Pacini Hernández, 1993a). Nos muestra así cómo la champeta va a pasar de África al Caribe, antes de que vuelva a salir, bajo una forma exotizada y normalizada a la vez, a la conquista del resto del mundo. Ya que la diferenciación se acompaña de un proceso simultáneo de homogeneización: en el momento en que se alega, o incluso se produce una especificidad local para el exterior, los champetúos adoptan un comportamiento y prácticas que responden a los criterios internacionales supuestos de “buena música”.

3. 1. *De África al Caribe*

“¡Escúchalo! ¡Tómalo! ¡Puro Medellín¹⁴ de primera! ¡Rrrrrrumba del Caribe, el programa que vuelve todo el mundo loco! Carrrrrrtagenaaaaa. El shampoo musical del Carrrrrrribe”. El presentador estrella de la radio local Rumba Estéreo¹⁵ abre su emisión semanal consagrada a la música africana y caribeña¹⁶. A su lado, Manrebo interviene entre dos canciones para dar información sobre los grupos, su origen, su historia, en un discurso tan militante como pedagógico. “Amigos de los barrios de Cartagena, es necesario que defendamos esta cultura que es nuestra, que llevamos adentro, que es nuestra africanidad. Es la idiosincrasia de nuestro Caribe”¹⁷. Dejemos la palabra a Manrebo cuando cuenta su trayectoria radiofónica, que es también la de la evolución de la champeta. “El primer programa que hice en Colombia, hace más de diez años, se llamaba Soweto African Beat. Sólo se hablaba entonces de música africana. Era la música que traía la gente que viajaba, los marineros, un amigo en Nueva York me enviaba

¹⁴ Famosa marca de ron.

¹⁵ Precisemos que, en Colombia, el término rumba no remite a la música popular en Kinshasa y Brazzaville en los años 1940-60 (ni a la música cubana), sino que designa más generalmente la fiesta.

¹⁶ Hecho revelador, la champeta no es ya objeto de programas específicos en las emisoras, una vez a la semana, como era aún el caso en 1998: se programa a lo largo del día, como las músicas más populares de la costa (vallenato, salsa, merengue).

¹⁷ *Rumba Estéreo*, 24 de enero de 1998.

discos. Fue un programa revolucionario en Cartagena. Tuvo mucho éxito, porque nadie tenía conocimiento de esta música. A continuación viajé a los Estados Unidos. Ya era atraído por la música africana. Volví de nuevo en medio de los años ochenta. En Cartagena, ya se escuchaba la música africana, pero la gente no conocía los nombres, ponía nombres en función de lo que oían. Presenté una propuesta a otra radio para un programa que se llamaba Farándula Caribe, para hacer la diferencia entre músicas africanas y caribeñas, para que la gente lo sepa. La champeta, es nuestra música. Es el único movimiento musical nacional nacido en los barrios, por la influencia de la raza, del Festival de Música del Caribe, la influencia exterior de algunos productores y nuestro trabajo en las emisoras. Nuestro objetivo era éste, cambiar esta mala imagen, mostrar que esta música no era tan mala, tan vulgar”¹⁸.

Con el anclaje en el Caribe, es incluso el estatuto de la música que se modifica¹⁹. La champeta se convierte en la nueva música caribeña de Colombia, capaz de competir con el reggae, el compás o el merengue, la expresión de un multiculturalismo de diferenciación aliviada. Porque el Caribe ofrece un espacio en el cual la variedad y la diversidad no sólo se reconocen, sino también son factor de promoción y valorización a nivel nacional e internacional, la madre-Africa se transformó en hermana- Caribe, la música africana en música afro-caribeña. Es en eso que actúa la caribbeanidad: permite pasar del antagonismo racial a la multiplicidad, de la polarización a la armonía. Del blanco y negro al color. Sin que ésta sea en adelante peligrosa o conflictiva.

3. 2. Inscribirse en un mercado global

Pero Manrebo no se detiene allí. La voluntad de conquistar la escena internacional responde a una estrategia individual de la cual es plenamente consciente. “A nivel local, ya hay mucha gente, no quiero entrar en competencia con ellos. El mercado colombiano es muy pequeño, prefiero ir al mercado que queda por conquistar”²⁰. ¿Qué elementos de la champeta moviliza? ¿Qué imagen de Cartagena presenta al exterior? ¿Cómo es adaptado y transformado lo local para satisfacer los gustos supuestos de los consumidores del resto del mundo? Para Manrebo, la respuesta es simple: el valor añadido de la champeta, es la presencia de África en América. Utiliza - y produce - una

¹⁸ Entrevista, 7 de septiembre de 1999.

¹⁹ Recordemos que, al mismo tiempo, la champeta cambia, por poco tiempo de nombre y pasa a ser *terapia*: sin que se sepa bien muy de dónde viene el término, no se puede ignorar la elección de la palabra, que remite a una terapia tanto física como moral. Al mismo tiempo, su carácter socialmente conveniente se acompaña de la identificación a un “negro” cada vez más pálido.

²⁰ Entrevista, 1 de agosto de 2003.

imagen estereotipada de la champeta que correspondería a las expectativas imaginadas de un público en búsqueda de *world music* que sería una mezcla de “autenticidad” étnica y de exotismo cultural. Presenta así como tradicional lo que se percibe localmente como una música moderna, en ruptura con el folclor. “Es una música con una herencia africana, elegí este sector, el de la música afro-caribeña. Hay muchos blancos en el grupo, pero no son los cantantes. La champeta agrada gracias a su herencia africana. En Europa, la gente es muy blanca, pero le gustan los de aquí, que no son tan claros de piel. Adoran los rastas. Yo también hago investigación, busco lo que tendrá más impacto allá, lo que agrada en los festivales. En Europa, la presencia africana en América atrae mucho”²¹.

Manrebo crea entonces un grupo, el *Champeta All Stars*, cuyo nombre revela obviamente la inspiración, la del famoso *Fania All Stars*, al éxito internacional ampliamente reconocido. Los cantantes que lo componen (Louis Tower, Mister Boogaloo, Elio Boom) son negros; se crea un espectáculo colectivo con músicos y bailarinas en vestido de escena. El *Champeta All Stars* se produjo así en el Festival Afrocaribeño de Veracruz, después de haber hecho una gira por toda Europa: participación, durante el verano 2002, en el “encuentro de las Cartagenas del mundo” en España, en el Marka Rock de Lovaina en Bélgica y en el Antilliaanse Feesten en Holanda. Al oír a Manrebo, el éxito de estos primeros conciertos internacionales fue completo (“fue una locura, la gente bailó toda la noche”); al regresar a Cartagena, consagra un reconocimiento nunca obtenido antes. El Presidente colombiano, Alvaro Uribe, acogió así a Manrebo y a su grupo con una carta de felicitaciones que saluda “la gira triunfal” en México y Europa. *Pa'lante*, la revista de información de la alcaldía de Cartagena, dedicó gran parte de su edición de septiembre de 2002 (nº8) al éxito de la champeta en Europa y reafirmó el apoyo de la administración municipal a este movimiento de conquista de los mercados internacionales – lo que no impedirá la participación de la misma administración en la estigmatización, o incluso en la prohibición, de la champeta a nivel local –. En un artículo de Manrebo, “la explosión” de la champeta en Europa da cuenta “del honor” de representar a Cartagena y aparece incluso como una señal de “colombianidad”. Cautivado, el público mexicano y europeo asistió al “nacimiento de un reino que va a durar mucho tiempo y que elevará Cartagena en el contexto mundial, para convertirla en una ciudad atractiva, gracias al ritmo musical que la hará reencontrar su importancia y su imagen”²².

²¹ Entrevista, 1 de agosto de 2003.

²² *Pa'lante*, nº8, septiembre 2002.

Se ve así cómo, para ajustarse a un imaginario internacional supuesto, Manrebo alega una diferencia comercializable al Norte activando clichés que corresponderían a las expectativas globales. Este procesos de autoexotización de la champeta actúa como una prueba de autenticidad en el exterior y produce un “otro descontextualizado” (Ochoa, 1998: 176) en el interior, que se basa en la invención de una identidad local. Y esta es inmediatamente retomada por las autoridades de la ciudad, que ven en la lógica de descontextualización la oportunidad de promover la música en la escena internacional, ignorándola al mismo tiempo a nivel local. O, más recientemente, contribuyendo a su normalización y a su vulgarización.

3. 3. Profesionalismo y ciudadanía: la nueva cara de la champeta en Cartagena

Esta estrategia comercial planetaria no tiende sólo a producir una nueva música que correspondería a las expectativas de un público transnacional: pasa también por una transformación de las prácticas locales, permitiendo responder a los criterios supuestos de buena música (Guilbault, 1993). Informal, desordenada, inestable, la champeta debe en adelante volverse consensual y monolítica. Un modelo de organización casi. Manrebo crea una corporación, *Champeta Criolla Internacional*, asociada a un sitio Internet (<http://champetacriolla.8M.com/historia.html>) que inscribe esta iniciativa en la lógica de puesta en relación de lo local y de lo global. Su misión: “difundir el género musical de la champeta [...] conectando la producción artística de los barrios populares de Cartagena con el resto del mundo”. Manrebo se apoya entonces en la fundación *Dale la Mano a tu Hermano* con el fin de dar una base pedagógica a su proyecto. Ésta trabaja en efecto “en favor de la protección de la familia despertando al amo, al científico, al servidor durmiendo en cada ser humano, dando fuerza a los talentos ordinarios generalmente subestimados por los que los poseen”²³. Por lo que se refiere más específicamente a la champeta, se hace hincapié en la mejora de las contribuciones artísticas, la enseñanza de la historia de la música, la formación de los cantantes. Ya que es necesario ser capaz de competir con los artistas internacionales: “se creen famosos y no se forman. Pero sus discos sólo duran un mes, no se conocen fuera de Cartagena. Deben profesionalizarse, sino la champeta nunca se volverá un proceso nacional e internacional. Hicimos venir artistas internacionales para que tomen ejemplo en ellos. Es para eso que fueron

²³ Folleto de presentación de la asociación.

marginalizados, porque no se formaban”²⁴. En otros términos, las especificidades del mercado local de la champeta (*turn over* de los cantantes, duración de vida muy corta de los CDs) aparecen en adelante como obstáculos al desarrollo futuro de la música. Mejor incluso: los cantantes serían los únicos responsables de la mala reputación de la champeta y de su difícil aceptación.

Reanudando por otra parte el modelo del difunto Festival de Música del Caribe, única escena abierta a las músicas africanas y caribeñas durante cerca de quince años, Manrebo dibuja los contornos de un Festival Afrocaribeño de Música Champeta, que se basaría en un Día Mundial de la Champeta. Esta globalización se expresará sin embargo a través de una forma más clásica: el festival, previsto los días 29 y 30 de agosto de 2003, que se canceló para permitir el rodaje, en el centro histórico donde debían tener lugar los conciertos, de un comercial elogiando una marca de cerveza checa y destinada al mercado norteamericano. Hecho revelador, el festival se transformó entonces en un foro, la música dejó lugar a la palabra, la danza a la explicación. Organizado de manera muy oficial con el Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, precedido de los himnos de la ciudad y del país, el foro presentó objetivos ciudadanos raramente asociados a la champeta: se trató en efecto de reflexionar sobre “el papel de la champeta en la cultura ciudadana” y “de favorecer los procesos culturales locales, construir colectivamente un proyecto de ciudad armonioso, democrático y viable”. Los músicos deberían así corregir el contenido de sus canciones, suprimir las frases juzgadas obscenas, evitar los dobles sentidos polémicos. En otros términos deberían pasar a ser verdaderos profesionales y, más allá, ciudadanos modelos. La champeta, símbolo de profesionalismo y ciudadanía, portadora del renacimiento de la ciudad... No es seguro que tal visión esté compartida por los habitantes de Cartagena, ni incluso por los músicos y aficionados de champeta.

4. Lucas: regreso a París e invención de un “copiar-pegar” musical

Auto-designándose “Super champeta man”, “Ifa Man Original”, Lucas juega sobre un imaginario afroamericano globalizado - que va de las dreadlocks al afiche de Malcom X, de una campaña publicitaria utilizando Jamaica al éxito del rap o del hip-hop, del discurso sobre las reparaciones a la asociación con los cultos afros – que contribuye también a producir, entre París y Cartagena. Lucas compra música africana en París para enviarla a Cartagena, a Humberto y otros. Grandes

²⁴ Entrevista con el Presidente de la fundación, 19 de agosto de 2003.

conocedores de la producción musical africana, los Colombianos que le hacen pedido sólo se interesan por discos antiguos, retirados de la venta hoy. Lucas va a encontrarlos en las tiendas del barrio africano, alrededor de Château-Rouge, donde él mismo vive. Un disco muy buscado llega a veces a 600 dólares a la reventa en Colombia pero, generalmente, Lucas casi no gana nada de este comercio trasatlántico informal e ilegal, que toma frecuentemente la forma del trueque entre unos LPs de música africana de los años ochenta y un CD de las últimas creaciones de Cartagena. Pero Lucas es también DJ, cineasta (hizo dos videos sobre música en Cartagena y Palenque de San Basilio) y, sobre todo, productor de champeta en Francia: después de dos compilaciones que retomaron los títulos más exitosos de Cartagena, su último álbum nos hace entrar en un nuevo género, una clase de invención musical planetaria nutriéndose, en un estudio parisiense, de ritmos africanos y caribeños.

En esta lógica de idas y vueltas, sería necesario estudiar el impacto de los CDs de Lucas en Colombia; en efecto no faltaron, en contribuir a la legitimación local de la música²⁵. Me interesaré sin embargo exclusivamente en las actividades de Lucas en París y en su casa disquera “Palenque Records”, que va a pasar progresivamente de la difusión de la champeta en Francia a la invención de una música que se calificará de globalizada más que de *world music*. Invención para la cual es necesario destacar hasta qué punto la localización en una capital occidental dista mucho de significar inyección de capital y lógica de comercialización, que la actividad de Lucas se despliega al margen de los grandes circuitos de producción y distribución.

¿4. 1. Qué relocalización de esta música en París?

Los discos de Lucas no invadieron el mercado francés, al contrario. Tienen muchas dificultades para encontrar su lugar, entre una “música latina” asimilada a la salsa, al son o al merengue, y una “música africana” que difunde, desde hace tiempo ya, los grandes nombres del *soukous*. Se trata pues de proponer una nueva música que remitiría a estos dos imaginarios ya existentes pero sin superponerse perfectamente a ellos. ¿De hecho, cómo se recibe este híbrido musical, ni totalmente África, ni totalmente América, en Francia? Para entender parte de este movimiento de relocalización de la champeta en París, en primer lugar me interesé por los discursos sobre la música, por las reacciones de distintas revistas que dedicaron un artículo a la champeta o un

²⁵ El principal diario del país titulaba así, a la salida de uno de los discos de Lucas, “el ritmo de la champeta sorprende París” (El Tiempo, 9 de diciembre de 1998).

comentario sobre el lanzamiento de uno de los CDs producidos por Lucas.

En los periódicos nacionales se encuentran divergencias sociales y políticas yendo más allá de la música, interpretada a la luz de las posiciones generales del diario. *Liberation* (31 de octubre – 1ero de noviembre de 1998) hace hincapié en la lógica de mestizaje consustancial a esta música, ampliando esta hibridación que sería el símbolo de la post modernidad: “los músicos locales se apropiaron el soukous, el highlife ganeano, el afro-beat de Nigeria, el mbaqanga de los townships sudafricanos para dar nacimiento a la champeta [...] transportada por los picós (sound-systems a la jamaiquina) y un embrión de industria del disco, la champeta se basa en las guitarras como en Kinshasa”. Al contrario, *Le Figaro* (13 de diciembre de 2001) se asusta, por su parte, de este nuevo modo musical en el cual “la mezcla de las culturas del mundo [tiene] algo un poco salvaje”.

Las revistas musicales, en particular, las que abastecen la ola actual de la *world music*, celebran esta nueva fusión, que justifica la existencia de periódicos especializados; compiten en lirismo para reinventar una Colombia africanizada dónde sólo vivían negros cimarrones rebeldes y orgullosos. Más allá de lo que Humberto, Manrebo o Lucas se habrían atrevido a inventar, presentan a Benkos Biohó no solamente como el jefe de los cimarrones en fuga, fundador del Palenque de San Basilio, antiguo rey de África, sino como el “Bolívar negro” de América Latina. La champeta “viene de un lugar legendario [marcado por] el sufrimiento infinito en el abismo de los barcos de esclavos y la rebelión de los insumisos que rompieron las cadenas de la crueldad”, la costa Caribe de Colombia es “una pequeña esquina de África”, “la champeta estalla, reemplaza a la salsa y al meringue y, al alba del tercer milenio, se convierte en la música N°1 en Colombia”, “África entero desembarcó detrás de los Negros Cimarrones para escribir el Nuevo testamento de la música afroamericana” (*Vibration*, Hors Serie n° 4, marzo de 2002). La escalada de señales exóticas, la reconstrucción precipitada de la historia, el discurso del heroísmo y de la resistencia crean así un ambiente social y cultural bien distante del que acompaña la champeta en Cartagena. No es una música local que se promueve, sino más bien un imaginario afroamericano transnacional que está instrumentalizado y difundido, creando una continuidad histórica con África y una relación de parentesco en todo el continente americano. Los artículos retoman los términos que personifican, a nivel global, esta “cultura negra”: gueto, libertad, brujería, ganja. ¿De hecho el cantante Louis Towers no es comparado “a un muchacho con dreadlocks que se asemeja a un Wolof” (*Vibrations*, n°11, febrero de 1999)? Pero esta América africana, cuya

autenticidad se expresa en la memoria de los cimarrones, coexiste, sin contradicción aparente, con una América mestiza, lugar de fusión y de encuentro de las culturas del mundo. Para *L’Affiche*, autoproclamada “revista de las otras músicas”, “el futuro pertenece a estas nuevas síntesis grooves afroamericanas” (noviembre de 1998). *Epok* se interesa en este “cóctel afroamericano”, en esta “extraordinaria fusión”, en el “lirismo latino subvertido por la locura africana” (n° 25, abril de 2002). Autenticidad y mestizaje, tradición y modernidad, coexisten en esta *world music* que se alimenta a todos los registros de legitimación. Si la champeta permite “remontar el árbol genealógico hasta África”, mostrando así como “la conexión existe aún”, introduce también a una síntesis transplanetaria: “las animaciones vocales son iguales a las que se escuchan con los tenores del soukous cuando suben a la escena de Kinshasa, las guitarras juegan los acuerdos sincopados como en Douala, la capital camerunesa del makossa, y la batería da el tempo de Johannesburgo, dónde el mbaqanga es soberano. Se integra también ampliamente al high-life que viene de Ghana y Nigeria” (*Vibrations*, n°11, febrero de 1999). Finalmente, la champeta sería una fusión que integraría los ritmos afroamericanos y no olvidaría ninguna de las músicas africanas - o, más exactamente, de las músicas africanas comercializadas al Norte -.

A menos de que sea una copia, inevitablemente con menos calidad, de un original africano. Único interés de esta música pues: permitiría recordar la primacía del modelo africano. De hecho, en las revistas africanas en Francia, si el diagnóstico es idéntico – conservación de la cultura africana más allá de los tiempos y de las distancias –, las conclusiones divergen. El mito del mestizaje y de la hibridación se abandona para dejar lugar únicamente a la valorización de la autenticidad y de la supervivencia. “Palenque es hoy uno de los últimos pueblos cimarrones de América Latina que ha resistido a todo mestizaje y a toda influencia cultural exterior, conservando su lengua Palenquera, criollo de origen bantú (Congo)” (*Le Disque Africain. Le mensuel de la musique africaine*, n°4, noviembre de 1998). La champeta no se comprende como un género musical autónomo, como una creación nacida de la fusión; no puede ser sino una imitación de lo que viene de África. “¿El soukous está reanudando una nueva respiración del otro lado de los mares, en Colombia? Se está despelucando como en los nganda de Brazzaville” (*Autre Afrique*, n°68, 18 al 24 de noviembre de 1998). Por último, no es la champeta que es objeto de los artículos de las revistas africanas: ella es más bien un pretexto que, en el tono del asombro, permite recordar, además de la riqueza de la cultura africana, su carácter primero, en una lógica que no está muy lejos los discursos afrocentristas. “Uno se imagina

difícilmente a los jóvenes colombianos contoneándose al ritmo del verdadero soukous zaireño con la misma facilidad que los jóvenes de Kinshasa [...]. Los ritmos africanos son maravillosamente asimilados y se consolida el sentimiento identitario de los jóvenes de origen africano” (*L’Autre Afrique*, 7-13 de enero de 1998).

4. 2. Creación de una comunidad afro imaginada

Pero Lucas no se limita a difundir la champeta en Francia – difusión que implica también adaptación y selección –; inventa una nueva música que no existe por ninguna otra parte. Más que un intermediario entre dos culturas, se transforma en creador, el pasador de fronteras se convierte en artista. Precisemos en primer lugar que Lucas produce tres tipos de CD: compilaciones de canciones venidas de Cartagena, reflejando distintas épocas de la champeta; álbumes de “música tradicional” (el Sexteto Tabalá, las Alegres Ambulancias y otros grupos originarios de Palenque de San Basilio, tocando son cubano, chalupa, bullerengue, lumbalú) difundidos bajo el sello OCORA²⁶; y, últimamente, un CD inclasificable, fusión parisiense de músicas africana y colombiana. Lucas no ve ninguna contradicción entre estas distintas actividades, que no son más que las múltiples facetas de una única expresión musical. La champeta sólo es el lumbalú (canción funeraria) moderno, que se encontraría tanto en la música de Palenque de San Basilio como en los ritmos africanos. En palabras de Lucas, la llegada del soukous, en los años 1970-80, no debe interpretarse como una revolución: no hizo más que dar una nueva forma a una música que ya existía, el desvío por África siendo un regreso hacia una africanidad ya presente. Lucas se defiende de hacer una nueva fusión: tiene por objeto poner en relación dos universos culturales que fueron artificialmente separados. Su música expresa el reencuentro entre los dos continentes, y luego, como lo precisa en una fórmula explícita, actúa como un “copiar-pegar” entre África y América. La relación a África se invierte así: no es sólo América que volvería a encontrar África, sino África que vuelve a encontrar su africanidad perdida gracias al Caribe. Los músicos africanos en París redescubren, según Lucas, la música popular que habían olvidado desde su llegada a Francia y que no se escucharía ya en las grandes metrópolis africanas.

Es interesante detallar los CDs producidos por Lucas. Más precisamente sus dos compilaciones

²⁶ *Colombie. El Sexteto Tabalá*, Ocora, Radio France, 1998; *Colombie. Palenque de San Basilio*, Ocora, Radio France, 2004. Ocora es un sello que produce exclusivamente el género musical calificado de “folclórico”, “tradicional” o “étnico”.

de champeta²⁷ y su último álbum, *Radio Bakongo*²⁸. La primera compilación se sitúa en el registro del descubrimiento de un género musical colocado en la continuidad de las músicas afroamericanas, cuyas especificidades históricas, culturales, sociales se destacan, en un tono culto. Se recuerda así el papel de los cimarrones, de Benkos Biohó, del Palenque de San Basilio; se presenta a los distintos personajes (cantantes, productores, DJ) del mundo de la champeta; la propia ciudad tiene derecho a una descripción histórica y socioeconómica. Redactado en español y en francés, el librito interior da prueba así de la vocación del CD: lanzar un puente entre Colombia y Francia. Con el segundo álbum, la preocupación de la presentación detallada de Cartagena cede el paso, en un discurso voluntariamente delirante, a la invitación - en francés, español e inglés - al viaje en un mundo musical “afro-galáctico”, en el cual el auditor desempeñaría el papel de Cristobal Colombus – en cohete espacial – cuando llegó a América. “Señoras y señores – ladys and raggas, champetúas y champetúos: Was' up mi gente!!!! Palenque Records vuelve con su ashé africano, orgulloso y feliz de traerles la música afrocolombiana de la costa Caribe [...] Este disco es una puerta de entrada al espacio solar champetúo, un universo infinito, llenado con planetas y con constelaciones, con dioses musicales, con puertas de entradas a la historia de dos continentes que se hablan desde siglos, enviándose mensajes musicales a través del mar”. En cuanto al último CD de Lucas, propone una música que no existe ni en Colombia ni en África, sino que surge del barrio 18 de París. Batata, famoso tamborero originario de Palenque de San Basilio, grabó en Colombia (en Bogotá y no en Cartagena), en compañía de dos cantantes de champeta, Viviano Torres y Luís Towers, también palenqueros. Se salta así un primer paso que instaura una continuidad entre música tradicional (Batata está asociado al lumbalú, canto de los muertos que acompaña las ceremonias funerarias) y champeta. Pero no es todo: dos músicos congolese, Rigo Star y Dally Kimoko²⁹, añaden los ritmos de guitarra en un estudio parisiense, mientras que un cantante y animador de la escena parisiense, 36.15 Code Niawu, compone las palabras. África reencuentra América, la rumba pasa a ser palenquera, el soukous se transforma en lumbalú. Y los reencuentros se hacen en París. En la carátula, Batata, sombrero tradicional en la cabeza, toca el tambor frente a un picó coloreado; las canciones mezclan los sonidos del tambor a las guitarras congolese, entre dos arengadas de los DJ de

²⁷ *Champeta Criolla*, volúmenes 1 y 2, Palenque Records, 1998 et 2000.

²⁸ Batata y su Rumba Palenquera, *Radio Bakongo*, Network Medien GMBH, 2003.

²⁹ Famosos guitarristas congolese, instalados en París, que grabaron con los grandes nombres del *soukous* : M'Bilia Bel, Tabu Ley, Kofi Olomide, Papa Wemba, Soukous Stars.

Cartagena: imágenes y músicas que reúnen tiempos y continentes, pero que solamente la inventividad de Lucas hizo existir, movilizándolo a una comunidad transnacional virtual, que se supone comparte la misma cultura.

Conclusión

Una misma designación, “música negra”, remite así a significados múltiples, reveladores del orden socioracial de la ciudad y del país, del lugar fluctuante concedido al otro y de la aparición de la referencia a un imaginario afroamericano transnacional. Pero cultura globalizada no es sinónimo aquí de cultura dominante: la champeta se desarrolla en la periferia de los Estados-nación (costa Caribe colombiana) y en los márgenes de las metrópolis (barrios populares de Cartagena, barrio africano de París), lejos de las grandes redes de producción y difusión, en mercados segmentados local e internacionalmente. En Cartagena, la relocalización de la música africana, efectuándose en un espacio muy cargado de referencias a África y a las identidades raciales y étnicas, superponiendo expresión cultural e interpretación biológica, combina así registros de discurso y cuadros normativos. La champeta se presenta así al mismo tiempo como una música localizada que se inscribe en las prácticas sociales y la estigmatización racial asociadas a Cartagena, una música étnica jugando con el atractivo del exotismo e incluso del primitivismo del pensamiento occidental, una música planetaria movilizándolo a una diáspora global. Obliga a sobrepasar, y a hacer coexistir, las oposiciones binarias: local y global, bricolaje y naturalización, hibridación y tradición, mestizaje y afrocentrismo, homogeneidad y diferenciación, cultura y comercio, Norte y Sur. Como lo sugiere Renato Ortiz, los procesos de desterritorialización/reterritorialización desafían las reflexiones y metodologías de las ciencias sociales y requieren la construcción de nuevas categorías. “Lejos de pensar que estamos frente a una ‘crisis paradigmática’, una parálisis del pensamiento, veo un horizonte que puede ser explorado de otra manera, más creativa, capaz de impulsarnos más allá de nuestros conocimientos petrificados” (Ortiz, 1998: xxvii).

Bibliografía

ABRIL C., SOTO M., 2003, « El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena: entre la champeta y la pared », *Aguaita*, n° 9, pp. 23-44.

CASSIANI A., 2003, « San Basilio de Palenque: historia de la resistencia, 1599-1713 », in *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia. Desde la marginalidad a la construcción de la nación*, VI Cátedra anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, Bogotá: Ministerio de Cultura - Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A.

CONTRERAS HERNANDEZ N. R., s.d., « Champeta/terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano », *Huellas*, n°67-68, pp. 33-45.

CUNIN E., 2000, « Relations interethniques et processus d'identification à Carthagène », *Cahiers des Amériques Latines*, n° 33, pp. 127-153.

CUNIN E., 2003, « Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia) », Bogotá: IFEA-ICANH-Uniandes-Observatorio del Caribe Colombiano.

ESCALANTE A., 1979, *Palenque de San Basilio. Una comunidad de descendientes de negros cimarrones*, Barranquilla: Ediciones Editorial Mejoras.

FELD S., « A sweet lullaby for World Music », in A. Appadurai (ed.), *Globalization*, Durham, NC: Duke University Press, pp. 189-216.

GILROY P., 2003, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris: Editions Kargo.

GUILBAULT J., 1993, « On Redefining the ‘Local’ Through World Music », *The World of Music*, 35 (2), pp. 33-47.

MOORE R., 1997, *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.

MOSQUERA C., PROVENSAL M., 2000, « Construcción de identidad caribeña popular en

Aguaita, No. 15-16, diciembre 2006 – junio 2007, p. 176-192

Cartagena de Indias a través de la música y el baile de champeta », *Aguaita*, n° 3, pp. 98-114.

OCHOA GAUTIER A. M., 1998, « El desplazamiento de los espacios de la autenticidad : una mirada desde la música », *Antropología*, n° 15-16, p. 171-182.

ORTIZ Renato, 1998, *Otro territorio*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.

PACINI HERNÁNDEZ D., 1993a, « The picó phenomenon in Cartagena, Colombia », *América Negra*, n° 6, pp. 69-115.

PACINI HERNANDEZ D., 1993b, « A view from the South: Spanish Caribbean Perspectives on World Beat », *The World of Music*, 35 (2), pp. 48-69.

STAPLETON Ch., MAY Ch., 1990, *African Rock: The Pop Music of a Continent*, New York: Dutton.

WHITE B., 2002a, « Réflexions sur un hymne continental. La musique africaine dans le monde », *Cahiers d'Etudes Africaines*, 168, XLII-4, pp. 633-644.

WHITE B., 2002b, « Congolese Rumba and other cosmopolitanisms », *Cahiers d'Etudes Africaines*, 168, XLII-4, pp. 663-686.

WADE Peter, 1997, *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Bogotá: Editorial Universidad de Antioquia-ICAN-Siglo del Hombre Editores-Ediciones Uniandes.

WADE Peter, 2002, *Música, Raza y Nación. Música tropical en Colombia*, Bogotá: Vice Presidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Programa Plan Caribe.