

## La Música Champeta: un movimiento de resistencia cultural afrodescendiente a través del cuerpo

### Champeta music: a movement of African descendant cultural resistance through the body

EDINSON CUETO QUINTERO\*

**Resumen:** La música Champeta, cuyo epicentro es la ciudad Cartagena de Indias, reforzó la identidad afrodescendiente de los palenqueros, repercutió en la “comunidad sonora” constituida por los pueblos del Caribe y permeó la identidad nacional. Actualmente, antropólogos y sociólogos reconocen en ella referencias histórico-sociales africanas. Su baile constituye un ritual de resistencia socio-cultural que se ha convertido en un fenómeno cultural que tiene espacio en la radio y televisión. Sin embargo, en sus inicios fue rechazada y tuvo que ser difundida por los *picós*, que con alto volumen incitaban a los *afros* al baile atrevido que les recordaba sus orígenes africanos.  
**Palabras clave:** afrodescendiente, resistencia cultural, música *Champeta*, *picós*, cuerpo, identidad.

**Abstract:** Champeta music, whose epicenter is India's Cartagena city, strengthened the identity of black African-descendant, affected the “sound community” integrated by the Caribbean's peoples and permeated the national identity. Nowadays, anthropologists and sociologists recognize inside its social and historical African references. Its dance is a ritual of socio-cultural resistance that has become in a cultural phenomenon that has space in radio and television. Nevertheless, at the beginning it was rejected, and had to be spread by the *picós* with high volume incited to the *afro's* people to daring dance that reminded they their African origins.  
**Keywords:** African-descendant, cultural resistance, *Champeta* music, *picós*, body, identity.

Al analizar los estudios culturales del Caribe, se puede deducir que en el inconsciente colectivo de los pueblos caribeños abundan tendencias literarias y artísticas que permiten agruparlos en un marco cultural afrodescendiente identitario. Se observa entre estos pueblos una especie de transversalidad cultural. Es decir, etnográficamente se encuentran entrecruzados por matrices culturales provenientes de ancestros africanos comunes que confluyen en la música que comparten y que guarda ocultamente una vieja fantasía nativa: retornar a África.

Fecha de recepción: 06/06/2016 Fecha de aceptación: 16/07/2016.

\* Filósofo egresado de la Universidad de Cartagena de Indias-Colombia. Investigador independiente en las líneas de Filosofía de la ciencia, Filosofía de la tecnología y Antropología cultural, con certificación de Colciencias N°: 0001538066201401291832. Con el siguiente artículo publicado: *Breve análisis de la Teoría M propuesta por Stephen Hawking y Leonard Mledinow como teoría unificada del Universo*. Revista Estudiantil de Filosofía Espirales. <http://ojs.udc.edu.co/index.php/espirales/article/view/665/570>

La cual permite explicar la subyacente simpatía entre sus costumbres, símbolos, mitos y ritos inspirados en antiguos sonos africanos que espiritualmente integran la diversidad étnica afrodescendiente en el Caribe. La unión cultural de estos pueblos a través de la música empezó a hacerse evidente a partir de las primeras versiones del Festival de Música del Caribe en 1982, que se realizó durante 15 años, y que permitió no sólo el encuentro entre músicos, sino también entre historiadores, escritores y poetas, e hizo posible que identificaran sus matrices culturales y referencias comunes, independientemente de las imposiciones de los medios de comunicación y de los centros de producción musical. Y especialmente estos encuentros permitieron dar a conocer la música del cantante palenquero Viviano Torres y su grupo *Anne Swing* en 1985. A este grupo se le reconoce como el primero en grabar una canción de música *Champeta* como género musical. Viviano Torres componía y cantaba canciones en su idioma palenquero<sup>1</sup>. A su vez, otros cantantes cartageneros en esa época, tomaban acordes de piezas musicales africanas, les cambiaban el nombre y les colocaban letras en español que relataban anécdotas y costumbres de sus comunidades negras. Eso mismo hizo el cantante afro-cartagenero *Joe Arroyo*<sup>2</sup>, cuando grabó en el año 1987 la canción *Yamulemao*, imitando en ella el idioma original de la canción: *Wólof* de Gambia. Y le cambia su nombre original *Diamoule Mawo* (que significa “Niño del agua azul”), por el de *Yamulemao*. Esta canción fue grabada por primera vez en 1982 por su compositor Laba Sosseh, quien nació en Gambia y se crio en Senegal. Cabe resaltar que *Joe Arroyo* tuvo más éxito con su versión caribeña que Laba Sosseh.

¿De dónde surge el vocablo *Champeta*? Este término había sido usado en Cartagena desde tiempos antiguos para denominar a los cuchillos grandes o machetes pequeños que utilizan los pescadores para preparar el pescado en el mercado público, y los cultivadores lo utilizan en labores agrícolas. Debido a que los que desde tiempos antiguos se destacaban por su predilección en escuchar y bailar los discos que los marineros y mercaderes traían desde África eran pescadores y vendedores ambulantes afrodescendientes en el mercado popular y en el corregimiento de la Boquilla, a estos se les empezó a llamar *champetúos*. A estas personas se les observaban dichos cuchillos en los bolsillos traseros de sus pantalones mientras bailaban y tarareaban esta música cuando se encontraban en sus faenas diarias. Pero es preciso anotar que este vocablo poseía una carga despectiva y discriminatoria. Sin embargo, en la actualidad, debido a la aceptación con la que cuenta este género, sus seguidores se enorgullecen cuando se auto definen como *Champetúos*.

Ahora bien, cuando los *champetúos* bailaban en las calles durante las fiestas de la independencia de Cartagena (celebrada tradicionalmente el 11 de Noviembre de cada año), ya no luciendo un cuchillo en el bolsillo trasero, sino el típico peine tipo “*trinche*” (para peinarse el cabello tipo “*afro*” que estaba de moda en los años 70’s y 80’s), el resto de la población empezó a asociar este peine con la *champeta* que utilizaban para arreglar el pescado en el mercado; lo cual reforzó el uso del término *champeta*, con las ya mencionadas connotaciones sociales peyorativas. De manera que el apelativo de “*champetúo*”, era claramente discriminatorio. Adicional a esto, el marcado racismo de la sociedad cartagenera desde vieja data provocó un rechazo manifiesto a toda música proveniente de África; algo que fue alimentado por las elites conformadas por las familias descendientes de colonos españoles. Inclusive, ya en épocas más recientes

1 Este idioma fue declarado en el año 2005 por la UNESCO, como Patrimonio Intangible de la Humanidad.

2 Álvaro José Arroyo es considerado como uno de los más grandes intérpretes de la música caribeña. Obtuvo un premio Grammy Latino y 18 Congos de Oro, y 4 Súper Congos en el Carnaval de Barranquilla.

esta música fue censurada por las autoridades y por los medios de comunicación, apelando a la defensa de la “identidad nacional”. Por ejemplo, en el año 1.999 el codirector del periódico *El Tiempo*, defendía la idea propuesta por el alcalde del Municipio de Malambo de prohibir la música *Champeta*, argumentando que con la *Champeta* había una “progresiva degradación, desnaturalización y nociva contaminación externa que invade a los más representativos géneros de nuestra música popular costeña...es cuando el porro comienza a rapearse o se champetiza la cumbia” (Santos, *El Tiempo*, 1999). Como si fuera poco, un alcalde de Cartagena, miembro de una sobresaliente casta política cartagenera, legalizó este rechazo en el año 2001. Carlos Díaz Redondo, mediante decreto prohibió la música *Champeta*, argumentando que esta música era indecente y que sus seguidores eran violentos. Fueron muchos y variados los argumentos para fundamentar este rechazo. Por ejemplo, se intentó negar el vínculo histórico de Cartagena con lo “afro”, apelando a la defensa de la herencia hispánica de la ciudad. Así se puede observar en algunas aseveraciones del notable historiador Eduardo Lemaitre, miembro de una de las familias de la alta sociedad cartagenera, en el diario *El Universal*, sección Dominical: “Como primera medida, es totalmente falso, que Cartagena sea una ciudad caribe o “caribeña”... la vieja Cartagena... es una ciudad hispánica...” (Lemaitre, *El Universal*, 1999, 5).

Tal rechazo, al igual que en el colonialismo, tiene razones raciales y políticas, pues, como es consabido, la música ha sido vista como un medio de subversión y de seducción a través del cuerpo, y por tales razones, históricamente han sido declaradas como grandes amenazas por las clases sociales dominantes. “La fiesta de picó es celebración contra el sufrimiento y su poder sonoro está contenido en la máquina, que además aparece como una extensión del cuerpo imbuida en agencia y sublevación” (Sanz, 2011, 122).

Por otro lado, se observa que aunque han existido artistas de variadas etnias cantando música “afro”, los que más se han destacado en componer, cantar y bailar esta música, han sido afrodescendientes, los cuales justamente se caracterizaban por un espíritu alegre y apasionado. En el caso de Cartagena, de esos grupos sociales surgió la idea de crear los llamados *picós*, dada la prohibición oficial de esta música. Estos artefactos surgieron al final de la década de los años 60’s y consistían en grandes y potentes equipos de sonido de fabricación casera, con tecnología de válvulas al vacío (tubos), que amplificaban a gran volumen la música africana. Estas “grandes máquinas” inicialmente lograron que la *Champeta* se arraigara en los estratos más bajos de las ciudades de Cartagena y Barranquilla, y que luego se extendiera al resto de municipios y ciudades de la costa Atlántica.

Más adelante, en la década de los años 80’s, debido a que al Festival de Música del Caribe asistían muchos turistas del interior del país, de Canadá, Estados Unidos y Europa, la música *Champeta* comenzó a sonar por primera vez en algunos medios, como por ejemplo, en la Organización Radial Olímpica, que tenía inicialmente emisoras en Barranquilla y Cartagena, respectivamente (en la actualidad posee una red de emisoras de música tropical a nivel nacional). Así, los visitantes de la ciudad “Heroica” empezaron a sentirse atraídos por esta música y su singular baile, caracterizado por la plasticidad de los cuerpos de los bailarines. Con lo cual empezaron a romperse las barreras sociales impuestas, y en las reuniones y fiestas de estratos medio y medio-alto empezó a escucharse esta música.

Ahora bien, debido a que en los múltiples encuentros étnicos que se desarrollaron en el Festival de Música del Caribe, hubo intercambios entre historiadores, artistas y literatos, fue posible identificar, a pesar de las diferencias idiomáticas, que los pueblos caribeños se

encuentran entrecruzados por matrices culturales afrodescendientes afines, lo cual permite englobarlos en un mismo marco cultural identitario heterogéneo. Estos pueblos comparten historias, creencias y tendencias culturales. Un ejemplo de esas historias compartidas por ellos a través de la música, la constituye el gran éxito que tuvo la canción *La Rebelión* del Joe Arroyo en 1986. Esta canción llegó a convertirse prácticamente en un himno de libertad en toda el área del Caribe. La canción relata la historia de un esclavo que se subleva ante un colono español por el maltrato a su esposa: *Un matrimonio africano, esclavos de un español, que les daba muy mal trato y a su negra le pegó...Y fue allí, se rebeló el negro guapo, tomó venganza por su amor, y aún se escucha en la verja: ¡No le peque a la negra!*

Aunque este cantante inició su carrera artística con la orquesta de *Fruko y sus Tesos* cantando música salsa cuando apenas era un niño de 14 años, una vez se independiza de esta y crea su propia orquesta, empieza a fusionar la música salsa con *Champeta*, chandé, cumbia, soca y reggae. A esa fusión le asignó el nombre *Joesón*. Ese es el caso de la canción *Te quiero más*, de la cual grabó dos versiones; y en una de ellas dice en sus pregones: *Otra, otra, otra, la verdad es otra...champetúo, champetúo... ¡África!*

Pues bien, aunque su orquesta se llamaba *La Verdad*, este llamado en tono revolucionario realmente hace alusión a “la otra verdad”, la que han querido negar las clases hegemónicas al prohibir su música y su baile, intentando borrar las huellas de África en el Caribe. Esta es la verdad oculta que han deseado revelar los afrodescendientes al crear y defender la música *champeta* como género urbano. Esta verdad implica también el reconocimiento de una deuda política de la sociedad contemporánea cartagenera con los afrodescendientes. Durante la independencia de Cartagena (la segunda ciudad en Latinoamérica en independizarse de España), el 11 de Noviembre de 1811, los principales protagonistas de esa rebelión fueron esclavos que conformaron el denominado grupo de *Lanceros de Getsemaní*, quienes liderados por Pedro Romero (un mulato de Matanzas-Cuba) conformaron un grupo numeroso que valientemente marchó desde la Plaza del Pozo (en el barrio *Getsemaní*) hasta el palacio de gobierno, con piedras, palos y machetes para exigir ponerle fin a los continuos abusos. Es decir que, en esa revuelta que dejó como resultado la independencia definitiva de Cartagena de Indias, no participaron “los blancos”. A lo anterior también se puede agregar que “la verdad” de la música *champeta* está codificada en el baile *champetúo*.

Por su parte el Joe promueve el estilo *champetúo* en muchas de sus canciones. Por ejemplo en 1987 graba un tema que se llama *Son Apretao*, cuya letra invita a bailar muy pegado, “a lo *champetúo*”.

Por otro lado, en lo que respecta al supuesto nexos entre violencia y música *champeta* que muchos detractores utilizan como pretexto para proclamar su prohibición, es preciso anotar que durante la década de los años 70's a los *champetúos* se les negaba el ingreso a los diferentes eventos de las Fiestas de la Independencia de Cartagena y a algunos sitios privados, dado que era fácil identificarlos por su cabello estilo *afro*, vestimenta de colores vivos y el “*trinche*” en el bolsillo trasero del pantalón de *terlenka* bota ancha. Debido a este rechazo los *champetúos* armaban pleitos en la entrada de los locales y verbenas, reaccionando ante la discriminación. Pero tal exclusión sólo incrementó la fuerza de la cultura *Champeta* a niveles casi de una revolución: “La fuerza de la *champeta* hay que buscarla en sus propios actores, en la dureza de la vida marginal, en su exclusión social” (Muñoz, 2002, 23). Esta fuerza caracterizada por una clara defensa de lo “*afro*”, ha sido aprovechada por algunos

grupos rebeldes como un pretexto para manifestarse agresivamente contra la exclusión y lograr cierto grado de visibilización. “La función irrenunciable de la agresividad –como ya se ha mencionado– consiste en aparecer, como señal biológica, cuando la integridad física se ve amenazada o las personas se sienten socialmente excluidas o humilladas” (Bauer, 2013, 122).

Así, durante los años 70’s y 80’s era conocido que algunos grupos aislados de *champetíos* se movilizaban por las calles armando riñas. Y con este comportamiento anarquista y su baile excesivamente sensual, lo que lograban era aumentar el rechazo en el resto de la población. Sin embargo, en esencia el baile del *champetío* lo que representa es un ritual de rebeldía, en el cual, el cuerpo es usado eróticamente como un instrumento de protesta social y política. Lo cual también permite fortalecer su identidad afrodescendiente y resistirse a la hegemonización de su cultura ancestral. Sin la pretensión de justificar la violencia que manifiestan algunos grupos de *champetíos*, se puede inferir que resultan explicables esos comportamientos agresivos, dado que desde la época de la colonia la música y el baile han servido de *catarsis* para los desterrados de sus territorios africanos; tal como lo señala Luis Antonio Escobar en su artículo *La Música en Cartagena de Indias*: “Después de haber soportado tantos tormentos, poco a poco, concedores de los alrededores, comienzan las fugas y las fundaciones de sus centros llamados Palenques en los cuales la música debió ser su único consuelo y acicate diario” (1985, 76).

Los acordes de la música *Champeta* liberan esa memoria dolorosa de los que fueron secuestrados en África, y por esta razón históricamente los afrodescendientes han utilizado la música y el baile como medios de resistencia. Leonardo Bohorquez, citando a Susan McClary, explica este hecho: “Para esta autora (McClary) lo político de la música se encuentra en la forma en la que se relaciona con el cuerpo, y desestabiliza las convenciones socialmente aceptadas de género, subjetividad y sexualidad” (Bohorquez, 2002, 8).

De acuerdo a Mc Clary, existe un componente político en la música, y este es exteriorizado mediante el lenguaje corporal, con el fin de intentar desestabilizar a través del baile atrevido las concepciones sociales tradicionales de sexualidad. En este orden de ideas la *Champeta* no sólo sería un intento de proclamar su “independencia” cultural y proteger su identidad étnica, sino también, de imponerle a “los blancos” el característico afrocentrismo de su cultura. “Los negros establecen una independencia musical de algún tipo que es símbolo de su identidad como grupo negro y su estado de separación (...)” (Wade, 1997a, 325).

Esta seducción corporal y el elevado erotismo del baile *Champeta* son superiores a la de otros géneros caribeños como el mapalé y la cumbia. Mosquera y Provansal lo describen así: “Las parejas bailan de forma muy sugestiva, dispuestas al dialogo de los cuerpos, el hombre se adhiere a la mujer de manera sensual, generalmente ambos cierran los ojos para sentir con mayor intensidad ese momento” (2000, p. 108).

La antropóloga María Alejandra Sanz también se refiere a las características especiales de este baile: “La fiesta de picó en Cartagena tiene un carácter subversivo que sienten sus opositores. Este poder se debe en gran parte a la forma de bailar, sobretodo, porque es la expresividad de una sensualidad condensada (2011, 110). El poder contenido en la *Champeta* no es discursivo, sino que se manifiesta soterradamente a través del cuerpo como medio para reivindicar los derechos de las negritudes cartageneras. Este es un poder que intenta romper el orden de corporalidad y pensamiento conservador hispánico: “Esa corporalidad exacerbada les genera una molestia en el campo visual, una tentación en el plano sensual y una vergüenza ajena” (Sanz, 2011, 136).

Ahora bien, utilizar el cuerpo como un instrumento de protesta política es común en la actualidad. Por ejemplo, el 14 de noviembre de 2014 tres mujeres miembros de un grupo feminista desnudaron sus pechos en la Plaza de San Pedro, en el Vaticano, para protestar por la invitación que le hicieran al papa Francisco para pronunciar un discurso en el Parlamento Europeo. Ellas, arrodilladas gritaban “el Papa no es un político”. De tal manera, que puede observarse como suele protestarse contra la represión y la injusticia mediante el uso de la desnudez del cuerpo ante instituciones y jerarquías que aún ven al cuerpo desnudo con moji-gatería y desvergüenza. Aunque en el baile *Champeta* no se recurre al cuerpo desnudo, si se usa este para apelar a la incitación y a la excitación sexual como una forma de perturbar la estética establecida por las elites sociales. Lo cual permite explicar el por qué el *champetúo* disfruta con tanta pasión su baile, que pareciera que cayera en un trance; y también porque le da al *picó* una categoría de símbolo de rebeldía social. Así, para el *champetúo* el *picó* es un medio sagrado para defender su identidad; y es tal la influencia que ejercen los *picós* entre las comunidades marginales, que estas los defienden aguerridamente cuando las autoridades realizan operativos para hacerlos apagar. Como es el caso reportado en el artículo *Asonada en el CAI de Ceballos tras decomiso de picó*, del diario cartagenero *El Universal*, el 4 de Noviembre de 2014: “Furiosos porque les apagaron el picó que amenizaba su fiesta, una turba de desadaptados atacó con piedras y palos al CAI de Ceballos”.

Todo esto se aparta de las lógicas epistemológicas conocidas en otros estudios culturales (Sanz, 2011, 132) y lo hace incomprensible para los desconocedores del comportamiento *champetúo*. Es decir, la fiesta de *picó* va más allá de la mera “rumba”. Ella es portadora de un poder simbólico que sobrepasa el baile y la diversión. Su esencia epistemológica y ontológica revela el desahogo inconsciente por la dolorosa diáspora africana. Ella despierta el ansia de libertad, de resistencia contra todo tipo de esclavitud o discriminación, incentivando la defensa de la cultura *afro* ante la in-visibilización de la sociedad hegemónica cartagenera. Y esta lógica oculta es la que le ha permitido sobrevivir a la música *Champeta* a pesar del látigo en la época de la colonia, de los decretos que la prohíben en la época republicana, y de la enorme lista de requisitos legales en la actualidad para realizar una fiesta de *picó*. Este fenómeno cultural ha terminado imponiéndose de tal forma que se gestiona en la actualidad su declaratoria en el Consejo Distrital de Cartagena como Patrimonio Inmaterial de la ciudad.

Esa aceptación, que poco a poco ha ido ganando terreno, es el resultado de un esfuerzo conjunto del Joe Arroyo, de Viviano Torres y de otros cantantes que con las letras de sus canciones, sus arengas, los estribillos y los ritmos relacionados con África, contribuyeron a que los afrodescendientes despertaran sus orígenes africanos e identificaran los ritos y tradiciones que los conectaban entre ellos y con sus ancestros. En este reconocimiento también es relevante la lucha de los *picós*, los cuales colocaban los primeros discos de *Champeta*, anunciándolos con mucho orgullo en sus *placas* como “exclusivos”, pues sabían que las emisoras no los iban a hacer sonar. Desde los inicios de la *Champeta* el *picó* le hizo resistencia a las emisoras y retó a las autoridades. Con sus *placas*, los propietarios de los *picós* reforzaron en la población *afro* la defensa del *picó* como símbolo de resistencia cultural. Estas *placas* también refuerzan el valor de la identidad *afro* frente a las otras alteridades de la ciudad (Mosquera y Provansal, 2000, 103). Lo que resulta paradójico de esto, es que el locutor que más sobresale en la grabación de estas *placas*, es un hombre blanco de descen-

dencia libanesa, miembro de una de las familias más ricas de Barranquilla: Miguel Char, más conocido como *El Mike*. Este empresario dirige desde muy joven a la Organización Radial Olímpica, y desde los años 70's se hizo famoso por grabar las primeras *placas* para los *picos*. Como señala Sanz, la voz del *Mike* es muy apetecida por los dueños de picós y sus seguidores: "Es tal la importancia de que las placas sean grabadas con la voz de Mike Char que toda una industria pirata se ha desprendido de esta tradición (Sanz, 2011, 95). Sin embargo, lo que resulta verdaderamente curioso es que a pesar de la demanda que hay por su voz, el Mike no cobra por hacerle las placas a los dueños de los picós. Según lo señala María Alejandra Sanz, "es un favor que hace a sus amigos".

Mosquera y Provansal presentan en uno de sus trabajos una *placa* grabada por este famoso locutor para uno de los más famosos *picós* de Cartagena, *El Rey de Rocha*, en la cual se reafirma claramente la identidad afrodescendiente: "(...) El orgullo de Rocha, el orgullo de la madre África, arrodíllense señores y señoras, arrodíllense. Gózalo mi negramenta, los lenkos, mi gente de pelo quieto, goza, gózalo para la gente brava, solo ustedes saben gozá" (Mosquera y Provansal, 2000, 103).

## Conclusiones

Antes de presentar las conclusiones de este trabajo, se precisa hacer una contextualización sobre la historia de las culturas africanas que sumaron sus aportes para que hasta el día de hoy surgiera el movimiento cultural denominado *Champeta*. A través de Cartagena entraron a América, durante más de 200 años, unos 600.000 seres humanos secuestrados como esclavos en distintas regiones de África, los cuales pertenecían a más de 60 etnias. Entre ellos se cuentan los *Ashantys*, *Ewe-Fon*, *Popos*, *Carabalís*, *Lucumis*, *Congos Minas* o *Mandingas*. Estas etnias lograron mantener ocultos sus cabildos (*Congo*, *Arará*, *Carabalí*, entre otros), a pesar de la prohibición de los colonos españoles por considerarlos una amenaza de sedición, y de la iglesia católica por considerar sus ritos religiosos como paganos. Lo cual obligó a mantener ocultas sus prácticas religiosas para poder preservarlas de la amenazante *inquisición*. Debido a que tales culturas eran ricas en cantos y danzas, esto llevó a crear códigos de lenguaje corporal para que no fueran identificadas por los blancos. Adicional a ello, debido a que para estas culturas el cuerpo no era visto de la misma manera pecaminosa que para las culturales occidentales, los movimientos corporales incluidos en sus ritos y danzas chocaban con la estética europea. Por ejemplo, el *lumbalú* es un rito espiritual en el que se canta y se baila en honor a un fallecido, pero es un canto de dolor por su partida. Sin embargo, debido a que los colonos desconocían el significado de este canto fúnebre, les causaba repugnancia.

Ahora bien, el rechazo a estas danzas y ritos tuvo un efecto contrario al que los colonos esperaban, pues los negros incrementaron las características que estos consideraban repugnantes u obscenas, con el fin provocarlos mediante un elevado erotismo que resultaba perturbador para los "no afros". Ese es el caso del *mapalé*, que en sus orígenes era una danza nocturna que se realizaba con ropa de labor y sonando palmas con las manos, combinándolas con el canto, pero a la que después le transformaron su temática, añadiéndole un énfasis de regocijo con carácter sexual frenético. Su coreografía incluye la presencia del machete como instrumento de trabajo utilizado en el procesamiento del pescado. Se cree que en el pasado

esta danza celebraba la abundancia de la pesca. Y justamente, como ya se ha dicho al inicio, la música *Champeta* recibe su nombre debido a que los primeros en bailarla y cantarla eran pescadores y agricultores, a los cuales se les observaba un cuchillo grande (llamado *champeta*) en el bolsillo trasero de su pantalón mientras ejercían su labor en el mercado público de Cartagena y en la comunidad de La Boquilla. Algo muy similar a lo que sucedía en el municipio San Basilio de Palenque, en el cual los negros independizados del yugo esclavista, ejercían sus labores celebrando cantos a la libertad con sus machetes en mano.

A partir de esta contextualización, se puede deducir el valor intangible implícito en la música *Champeta*, y que permite categorizarla como un movimiento de contracultura en pro de la independencia *afro*. Este movimiento sacó a flote los orígenes africanos que circulan en los genes de los afrodescendientes desde la tormentosa época de la colonia, en la cual fueron secuestrados por los esclavistas. Particularmente reforzó la identidad de la comunidad de San Basilio de Palenque, acercándolos a sus ancestros africanos y fortaleciendo sus lazos de hermandad. Por lo tanto, la *Champeta* constituye el modelo representativo de la identidad afrodescendiente ante la comunidad internacional, en la cual se observa claramente el despertar de un sueño regolfado en el fondo del inconsciente colectivo desde vieja data: re-encontrar a África en la ruta intangible de la música *Champeta*.

## Bibliografía

- Bauer, Joachim (2013), *La violencia cotidiana y global*, Barcelona, Plataforma Editorial.
- Bohórquez, Leonardo (2002), *La Champeta en Cartagena de Indias: terapia musical popular de una resistencia cultural*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Céspedes, Remberto (2012), *La Champeta: Expresión de lo popular en Cartagena de Indias*, Universidad de Cartagena.
- Escobar, Luis (1985), *La Música en Cartagena de Indias*, Bogotá, Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, Banco de la República: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/indice.htm>
- Lemaitre, Eduardo (1999), *La ciudad barrilete*, Cartagena, El Universal, Dominical, n° 715.
- Mc Clary, Susan (1994), *Endings femeninos: Música, Género y Sexualidad*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Mosquera, Claudia y Provansal, Marion (2000), *Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de Champeta*, Bogotá, Revista aguaita, no 3, Junio.
- Muñoz, Enrique (2002), *La música popular: Bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad en el cuerpo*. Barranquilla, *Huellas*, Revista de la Universidad del Norte, n° 67-68.
- Sanz, María (2011), *Fiesta de picó: Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*, Bogotá, Universidad del Rosario.
- Wade, Peter (1997a), *Raza y Etnicidad en Latinoamérica*, Bogotá, Abya-Yala.
- Wade, Peter (1997b), *Entre la Homogeneidad y la diversidad, la identidad nacional y la música costeña*, Bogotá, ICAN.