

Champetúo: la lucha del imaginario delictivo por el capital simbólico en las raíces del Reggaetón

Champetúo: *The Fight of the Criminal Imaginary for Symbolic Capital at the Roots of Reggaeton*

Daniel Castro-Aniyar

Universidad Laica Eloy Alfaro De Manabi, Manta, Ecuador
danielcastroaniyar@gmail.com

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

Fecha de recepción: 24 de marzo de 2020 · **Fecha de aprobación:** 7 de septiembre de 2020

DOI: 10.15446/cp.v15n30.88271

Cómo citar este artículo:

APA: Castro-Aniyar, D. (2020). *Champetúo: la lucha del imaginario delictivo por el capital simbólico en las raíces del Reggaetón*. *Ciencia Política*, 15(30), 167-193.

MLA: Castro-Aniyar, D. "Champetúo: la lucha del imaginario delictivo por el capital simbólico en las raíces del Reggaetón". *Ciencia Política*, 15.30 (2020): 167-193.



Este artículo está publicado en acceso abierto bajo los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 Colombia.

Resumen

Se describe el proceso mediante el cual el Reggaetón abre el camino simbólico a la Champeta hacia su legitimación cultural por la vía del mercado, permitiendo la incorporación de imaginarios delictivos específicos, en el contexto de las luchas por la apropiación del capital simbólico. Se contrasta información a partir de entrevistas y observaciones etnográficas comparadas entre el año 1998 y el 2016 en Cartagena, utilizando como concepto unificador el de *interjuego* (*enjeux*, en francés). El artículo compara la Champeta con los géneros cubanos de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX y muestra similitudes en el uso de interjuegos culturales, sexuales, de género, políticos y económicos que transforman sus formas musicales. Finalmente, se subrayan las tensiones entre el uso del morbo, el cuerpo femenino, el mercado y el gusto popular, con el objeto de aportar elementos disertativos sobre la música como herramienta de lo político.

Palabras clave: Champeta; etiquetamiento; imaginario delictivo; interjuego.

Abstract

It is described the process by which Reggaeton opens the symbolic path to Champeta towards its cultural legitimation through the market, allowing the incorporation of specific criminal imaginary, in the context of the struggles for the appropriation of symbolic capital. Information is contrasted from interviews and ethnographic observations compared between 1998 and 2016 in Cartagena, using *intergames* (*enjeux*, in French) as the unifying concept. The article compares Champeta with the Cuban genres of the late nineteenth century and first half of the twentieth century and shows similarities in the use of cultural, sexual, gender, political and economic intergames that transformed their musical forms. Finally, the tensions between the use of guilty curiosity, the female body, the market and popular taste are highlighted, with the aim of providing dissertative elements about music as a tool of politics.

Keywords: Champeta; Criminal Imaginary; Intergame; Labeling.

1. Champeta, sexualidad y estatus: preguntas sobre los interjuegos culturales en los imaginarios delictivos

Este artículo apunta a describir de qué modo se promueve el imaginario delictivo como resultado de relaciones de interjuego social (Puesselle, 2012; Bazin, Bornaz y Slimani, 2010), que incluyen factores como el estatus, la sexualidad, el arte y el poder político. Para ello, se contrasta información a partir de entrevistas y observaciones etnográficas comparadas entre el año 1998 y el 2016 en Cartagena, Colombia, y se utilizarán marcos conceptuales aportados por el debate fundador sobre el etiquetamiento y la estigmatización en la teoría criminológica (Meuser y Löscherper, 2002; Becker, 1970; Aniyar, 1977, 2003, 2010; Cohen, 1992).

Se denominará *imaginario delictivo* al conjunto de recursos discursivos, en el plano visual, el movimiento, lo musical y lo textual, que ponen al yo del artista en la posición de romper de manera pro-delictiva la norma social o simplemente romper la norma legal. Esta posición se nutre del goce estético y es asociable a un contexto artístico, histórico y económico.

Este artículo intenta describir y reflexionar sobre los orígenes del imaginario delictivo en las características genéricas musicales de la Champeta. En tal sentido, en su redacción subyacen preguntas como: ¿Cómo se expresan las luchas por la apropiación del capital simbólico¹ en la música? ¿Qué revela esto de las tensiones estructurales a la sociedad moderna caribeña o latinoamericana, de sus lenguajes políticos y la eficacia de sus símbolos?

El uso del concepto “imaginario” supone que la propuesta estética no solo reposa en discursos racionales y explícitos sino, fundamentalmente, en lo connotacional. Por ello, se recomienda acompañar la lectura con

1 El capital simbólico es un concepto desarrollado particularmente por Pierre Bourdieu, quien sostenía que las luchas por la hegemonía política no solo se producen en el entorno del poder económico, sino también en el contexto del poder simbólico, relativo a la cultura (ideas, arte, educación, moda, etc.). Estas luchas se producen en *campos culturales*, esto es, en campos de producción, reproducción, circulación y consumo de símbolos. Las luchas por el capital simbólico implican cambios de la definición de prestigio y estatus social en los símbolos, así como comprender los no-dichos que establecen la distinción de estatus entre los diferentes detentores de capital (Bourdieu, 1979, 2015). La champeta forma parte de estas luchas por el capital simbólico en el campo del reggaetón. El uso de la idea de “interjuegos” tiene esta connotación.

los enlaces multimedia, en especial con el documental *Les Rois Créoles de la Champeta* (Silva y Arria, 1997), para comprender mejor las afirmaciones que se realizan.

2. La Champeta y los *champetúos*

La Champeta o Terapia es un género musical de ritmo marcado, generalmente por batería acústica o electrónica, que es el resultado de varios viajes por el Atlántico: de la Sokka de Martinica, hasta el Soukous (sukus) de África occidental (fundamentalmente Mali, Guinea, Senegal, Banjul-Senegambia-, Gambia y Cabo Verde) y de allí nuevamente al Caribe, pero esta vez a Cartagena, Colombia. La conexión visible de estos ritmos parece estar en Francia, concretamente, los barrios inmigrantes de París donde se adquirieron algunos de los discos que impulsaron la industria. Sin embargo, también hay una prolífica relación directa entre la música de las Antillas Occidentales y el resto del Caribe que es relacionable al mercado local de puertos y donde son ubicables algunos éxitos discográficos. Estos intercambios anteceden largamente a la Champeta y ya se evidenciaban en la constitución de circuitos de gustos musicales en las costas no hispanófonas y, sobre todo, en *riffs* y arreglos con influencia del sonido de las Antillas y África para temas clásicos de la salsa o el merengue hispanófonos (EMI Latin, 1991; Arroyo, 1985; Guerra, 1987). Para el caso de la Champeta este impacto se produjo al final de los años ochenta y evolucionó en forma de industria durante los años noventa.

A pesar de que la fórmula rítmica puede variar formalmente a lo largo de estos viajes, sobreviven un conjunto de fórmulas tímbricas, rítmicas y líricas que hacen fácilmente reconocible la relación entre la Champeta y el Soukous. De manera concreta, es posible rescatar una estructura rítmica, dedicada a la batería, casi constante desde África hasta Cartagena y que luego resultará ser particularmente constante en el género reggaetón que inicia a final de los noventa y se adentra en el siglo XXI (ver Figura 1).

Figura 1. Estructura rítmica de la Champeta

champeta



Nota. Elaboración propia.

Para simplificar la lectura de esta partitura, puede utilizarse la fórmula verbal de los congueros caraqueños, *café con pan café con pan café con pan*. Usando esta nomenclatura popular, la base rítmica de la champeta es simplificable así: *pan ca pan con pan ca pan con pan*. A diferencia de la aproximación polirrítmica que fue tradicional en los géneros latino-caribeños del siglo XX, los cuales solían esconder discretamente una estructura rítmica, como el cinquillo del danzón, el chachachá y el primer mambo, el tambor dominicano en los merengues, o la clave en el son y la salsa; la estructura rítmica descrita ahora es la voz principal del género, pudiéndose encontrar polirritmia solamente en las guitarras o en el baile, si acaso. Esto dota a la Champeta, como al Reggaetón, de una personalidad rítmica inconfundible y persistente (insistente, en algunos casos) a lo largo de todos sus temas. En las fuentes se comparten enlaces que pueden ilustrar y permitir al lector profundizar en la apreciación del objeto.

Como sucedió con otros géneros de relieve, como el Tango o el Rythm'n'Blues (luego Rock n' Roll), la Champeta tiene su origen en los barrios populares, pobres y –muchas veces– peligrosos. Su nombre procede lúcidamente del hecho de que sus adeptos usualmente asistían a fiestas consideradas peligrosas, marcadas por la condición de clase social marginal o trabajadora, fundamentalmente cartageneras o afrocolombianas del Atlántico, donde la mezcla de licor, drogas y pasiones románticas o sexuales podría conducir a desenlaces violentos. De hecho, en Colombia se llama *champeta* a un arma blanca artesanal (*chuzo* en Venezuela) que usan personas para atacar o defenderse en el contexto de pleitos callejeros o carcelarios. Ir a una fiesta de *champeta*, o ir con *champetúos*, es una manera de indicar, de manera seria o jocosa (“si no hubo muerto, no estuvo buena la fiesta” se puede oír en las fiestas), que la música es asociable con el peligro latente. Además, la costumbre asociada implicaba que los participantes de la fiesta llevaban camisas de

manga larga o pantalones que permitían esconder armas en la longitud de sus extremidades.

La relación de clase, peligro, idea social de raza, fiesta, alcohol, sexualidad y delito rápidamente estigmatizó al género. El deseo por desestigmatizarlo fue expresado regularmente por muchos de sus promotores y productores. De este intento surgió el denominativo “Terapia” en los años ochenta, con el explícito fin de deshacerse del término con el que se inició en Colombia.

Otras fuentes, también con la intención de otorgarle un estatus desestigmatizante, identifican a la Champeta a través del discurso folclórico o folclorizante, atribuyéndole influencias indígenas y afrocolombianas más tradicionales –o que lucen serlas– como las que representa la música de San Basilio de Palenque (Silva y Arria, 1997; Pearson, 2014). Incluso una conocida musicóloga francesa, Isabelle Leymarie (1987), en su libro *La Musique des Caraïbes*, afirma su folcloricidad, repitiendo un discurso recurrente entre los defensores de la desestigmatización y refiriéndose quizás a las versiones precursoras del “Son de Palenque” (que tienen una sólida influencia del son cubano de la Sonora Matancera) y negando totalmente su condición urbana (Leymarie, 1987). No es difícil notar que tal relación es falsa cuando se escuchan los géneros. En tiempos recientes los intentos de folclorizar o de atribuir contestación política de clase al género, no pudieron ocultar el innegable aporte del Soukous, pero la ambigüedad aún permanece en las descripciones del género. Para el conocido portal cubano EcuRed, aún hoy se presenta como un género “folclórico” cuyos instrumentos comunes son, en este orden, “acordeón, tambor, caja de ritmos, teclados”, y tiene como dibujo ilustrativo un tambor para tocarse con las manos. Para este portal, la Champeta:

Es un ritmo contemporáneo que nació hace 32 años en la ciudad de Cartagena de Indias con una gran influencia del corregimiento de San Basilio de Palenque y que a través de los encuentros de Música del Caribe de los años ochenta que se realizaban en Cartagena se extendió luego a nivel nacional e influyó recíprocamente en géneros internacionales similares como el Raggamuffin y otros. (EcuRed, 2020, énfasis añadido)

Realmente, la “gran influencia” de la música de San Basilio de Palenque no es audible ni en la comparsa carnavalesca ni en los temas del Sexteto Tabalá. Su asociación con el origen considerado colombo-congoleño de una cimarronada, tiene por fin mejorar la imagen del género en el contexto nacional, basado en que algunos de sus intérpretes

son descendientes familiares del corregimiento de Palenque. La necesidad de liberar al género de su origen subalterno-delictivo es incluso asociable con la necesidad de favorecer a las inversiones turísticas de Cartagena (Pearson, 2014) o con la de leerlo como un resultado de conflictos marxistas entre hegemonía y subalternidad de la cultura popular excluida de Colombia:

Con un lenguaje popular y lleno de inventivas los champeteros cantan sus vivencias. Las letras, sobrepuestas a pistas africanas o con música original, *evidencian la actitud contestataria de los sectores afrocartageneros discriminados, que arremeten contra la exclusión social y económica* o cuentan sus sueños de cambio y progreso. (EcuRed, 2020, énfasis añadido)

Por el contrario, la Champeta vista como una variación del Soukous es muy clara en términos de la formalidad de su música; en las mismas declaraciones de sus creadores (Viviano Torres como se citó en Silva y Arria, 1997; Charles King como se citó en Bermúdez, 2016) y en la explícita sexualidad de su baile, inspirada en las coreografías de África occidental contemporánea. Por su parte, a diferencia de la descripción de EcuRed, difícilmente la Champeta muestra expresiones explícitas de rebelión política o de clase, no usa tambores golpeados a mano y de manera muy excepcional podría incluir un acordeón.

El uso del discurso folclorista o de cultura popular oprimida es por tanto falsificador, y muestra la dificultad de hacer convivir la propia conciencia popular en la mismidad colombiana (Castro-Aniyar, 1999). Esto es debido a factores estigmatizantes, la elevada sexualidad, la importación del género (muchas veces, simplemente duplicando temas ya sonados en África francófona) y su asociación con lo negro, marginal y peligroso son constitutivos simbólicos del género. Con el fin de suavizar la carga estigmatizante, por ejemplo, abundan discursos falsificadores, muchas veces contradictorios y ambiguos: (1) acerca del “verdadero significado” de la palabra *champeta* derivándolo al cuchillo sin filo para abrir botellas; (2) a la Champeta como fuente de las raíces culturales locales; (3) a indicaciones de su existencia en los años treinta en Colombia; (4) a la afirmación de que es un patrimonio de Palenque, entre otros (Zaraza y Zubiría, 2017; Bermúdez, 2016; Silva y Arria, 1997). Todas ellos son mitificaciones orientadas a la necesidad de generar estatus simbólico, este proceso de falsificación y mitificación se ha hecho aún más claro en el discurso común del 2016, que en las entrevistas de campo de 1996. Todo esto habla de la necesidad de sus actores en aras de limpiar el nombre de su carga simbólica.

Lo sexualizado, marginal y peligroso de la Champeta se expresa de manera similar a otras músicas de puertos. El caso de referencia en América Latina suele ser el del Tango, inspirado por la música napolitana y la elegancia del Danzón (y otras formas del *sallondard* cubano, que también habrían hecho su viaje al puerto de Buenos Aires desde el París de los años 20) (Carpentier, 1989), desarrollado en los *lunfardos* o barrios pobres y peligrosos en las cercanías del puerto argentino.

3. La maldad de las nalgas: un recorrido histórico de la persecución de la música por razón de sexo

La relación entre cosmopolitismo, fiesta, peligro y subalternidad es regular en la definición y evolución de varios géneros del Caribe. La directa sexualidad y erotismo de la Champeta, centrada en el movimiento de piernas, caderas y nalgas al tiempo de corcheas y semicorcheas, y un explícito gusto por la belleza femenina con rasgos mulatos o blancas amulatadas (caderas grandes, grandes nalgas, piernas redondeadas y sólidas, cabellos negros sueltos, etc.) es la que se explica en mayor medida que otros factores, además de su éxito en los barrios populares de Cartagena, las costas colombianas, y su expansión por países vecinos como Venezuela y Panamá en los ochenta y a lo largo de los noventa, persistiendo hasta la fecha.

Tal erotismo y su éxito comercial son también la manifestación de otros puntos de tensión en la cultura del Caribe en particular y de Latinoamérica en general. De tal modo que, a la luz de los conceptos de gusto, campo cultural (Bourdieu, 1979) y conocimiento (Foucault, 1970, 1975) se permite reconocer a la Champeta como objeto biopolítico de legitimación y estatus.

El musicólogo cubano Argeliers León (1974) encuentra y analiza los registros de los géneros musicales populares de la isla en los archivos de la Inquisición. El poder, como lo entiende Foucault, se obsesiona con la necesidad de depurar o enclasar lo que, por su diferencia relativa, parece amenazar el orden político, jurídico, y por antonomasia económico que supone la corona. Por ello, el testimonio de quienes los persiguen sigue siendo el testimonio más fidedigno en términos historiográficos, estrategia que escoge León (1974) cuando se lee de los peligros advertidos por los tribunales de la corona en contra del *gurrumbé*, el *paracumbé*, el *chanchanbé*, el *congo*, el *tumbalalá*, el *zambapalos*, el *yayumba*, el *retambo*, el *yeyé* o el *cachumba* (León, 1974, pp. 14-31). No conocemos de sus

creatividades rítmicas, pero con cerrar los ojos y pronunciar sus nombres abiertos y gustosos es posible imaginar el temido equilibrio entre goce artístico y sexualidad en el Caribe del siglo XVIII.

Gracias al trabajo histórico de Alejo Carpentier (1989), es posible imaginarse cuán “peligrosos” eran estos géneros en el discurso mismo de la Inquisición. Aunque es normal la prohibición de estos géneros sin mediación de argumentos, en México el tribunal inquisitorio acusaba al *sacamandú* y al *chuchumbé* de instigar danzas pecaminosas con “abrazos, tocamientos y ombligadas”. Como los anteriores, estos dos también eran de origen cubano, aunque eran bailados en el puerto de Veracruz, puerto con el rostro de frente a Jamaica y Cuba por el 1776. Luego de la denuncia al Santo Oficio este: “fulminó el *chuchumbé* con su condena terminante, estimándose que la danza de los cubanos causaba el mayor daño en Veracruz ‘particularmente entre las doncellas’” (Carpentier, 1989, 56-57).

Posteriormente, la influencia francesa tuvo su clara aparición en los géneros populares descritos para el siglo XIX. La escena francesa fue identificada con horizontes liberales y libertarios europeos y sirvieron abundantemente en la literatura y el discurso político, para denunciar el atraso moral, social y político de la sociedad española en el contexto de una nueva Europa que lucía surgir. Por ello, este discurso se construyó desde un “nosotros” europeo.

Acerca de ese proceso, Briceño Guerrero (2015), autor del concepto *Europa Segunda*, observa la europeización latinoamericana durante el siglo XIX para concluir que la cultura latinoamericana, reprochada por Europa por no ser suficientemente europea, reacciona contra esta a través de la burla, el humor y la sexualidad, en lo que el filósofo denomina puntualmente como “el Discurso Salvaje”. Aunque nada en esta reacción permite la victoria de una nueva identidad sobre la reprochante, sino una suerte de paradójica e inconclusa condena en la que el latinoamericano sigue siendo europeo, pero de suerte periférica. Para el autor, Francia e Inglaterra representan el centro de esta periferia inalcanzada. Como si se tratase de una identidad bastarda, Briceño Guerrero (2015) apunta que “¿Cabe hablar de una oposición cultura-no cultura? ¿Combate la cultura en cada hombre con un salvaje precultural?” (Briceño Guerrero, 2014, p. 274), pero que resulta insuficiente para ser aceptados o legitimados en Occidente:

El discurso salvaje se asienta en la más íntima afectividad y relativiza a los otros dos, poniéndose de manifiesto en el sentido del humor, en la embriaguez y en un cierto desprecio secreto por todo lo que se piensa, se dice y se hace, tanto así que la amistad más auténtica no está basada en el compartir

de ideales o de intereses, sino en la comunión con un sutil oprobio, sentido como inherente a la condición de americano. (Briceño Guerrero, 2015, p. IX).

Este criterio es útil para interpretar los interjuegos que participan entre el peligro, la sexualidad y la legitimidad nacional, para el ejemplo de la Champeta como de los géneros populares bailables del Caribe en el contexto independentista. La Cuba del siglo XIX crea un baile llamado *dengue*, el cual mezcla la discreta eroticidad de *sallon* del *minuet* francés con elementos criollos antillanos. En términos de esa tensión identitaria con Europa, lo imaginado africano, lo corporal y seductor, el *dengue* acompasa mejor las caderas ya mulatas de la población y la corpulencia viril de hombres mestizados con esclavos supervivientes y seleccionados por razón de su fortaleza y corpulencia. Pero también describe la necesidad de las sociedades pre-nacionales en entrar al mundo de la civilización europea con su propia identidad.

Del *dengue* se decantan varias formas de contradanza antillana como la *karinga*, el *síguemepollo*, el *tumbantonio*, el *chin-chin*, el *atajaprimo*, la *bolanchera*, el *cariaco*, el *papalote*,² el *juangarandé*, el *toro* y el *titundia*. Se trata de una interesante proliferación de ritmos y bailes de salón, en los que una clase social dominante, blanca y mestiza, disfruta de su identidad generacional, estilizada a través de préstamos instrumentales y formales europeos, se reconoce como nación y utiliza, para ello, el peligro, la huida de la moral católica y española, la picardía sexual y la seducción.

Correspondiendo a los antecedentes del cinquillo, estos ritmos son identificados como la antesala del Danzón (ver Figura 2).

Figura 2. Estructura musical del cinquillo

cinquillo de Danzón



Nota. Elaboración propia.

2 Este término describe en Cuba a un cometa, papagayo, volantín o barrilete, en el que el manejo de la cuerda aun es asociable a la masturbación en regiones de la cultura popular suramericana, como Ecuador.

El Danzón, con su consabida elegancia, sensualidad y sus tres estilizados movimientos (o 3 golpes, como los recuerda Cachao) no abandona el peligro de manos que tocan cinturas con vigor, miradas cercanas, caderas bamboleantes y no pocos “tocamientos” de cuerpo contra cuerpo. Sin embargo, su tratamiento formal europeo, su legitimidad en los salones de pequeña burguesía cubana y su función política ante España, le hizo merecer la categoría de “Ritmo Nacional” de Cuba, motivo de pasión en el mundo y, particularmente, en México, en su puerto de Veracruz (Díaz, 1981).

El proceso que ahora se puede describir, muestra cómo se desplazaron los procesos de estigmatización asociables a la sexualidad y el peligro al reconocimiento nacional, en una suerte de diálogo de acomodamientos y negociaciones entre el discurso salvaje y la identidad oficial, moralista y funcional. Paradójicamente, el mismo año en que se declara al Danzón baile nacional de Cuba, sale al público, con inusitado éxito, la primera grabación del Trio Matamoros producida en Nueva York (Díaz, 1981), abriendo un nuevo ciclo de la relación entre el discurso bárbaro y la civilización, el orden y la disciplina funcional, esta vez con base en la clave, base rítmica del son y de la salsa.

No se trató de un camino fácil, los géneros de la contradanza en el siglo XIX debieron esperar que fuesen aceptados y legitimados los elementos imaginados africanos, su sexualidad y peligros asociados en la dinámica simbólica contra la barbarie. El Santo Oficio fue implacable: solo por bailar el *juangarandé* y el *toro* “quedaban excomulgados, y aun el que lo consintiere, siendo menester bula³ para absolver el pecado” (León, 1974, p. 24).

Carpentier (1989) describe el morbo festivo, peligroso y sexual del mismo modo como nos referiríamos a la Champeta de Cartagena:

La gente maleante de la ciudad marítima [Veracruz] se dio a bailar, con el mayor regocijo, la amable novedad antillana. Las coplas, llenas de intenciones licenciosas, tenían ya el tono, el giro, el tipo de malicia que habríamos de hallar en las guarachas cubanas del siglo XIX. (Carpentier, 1989, p. 56)

Las descripciones de las perversiones y los peligros de la Habana son similares a la de otros puertos del Caribe y son abundante fuente de

3 El Santo Oficio no escatima en culpas: solo una absolución papal puede evitar la excomuni3n y, con ella, la imposibilidad de ascender al cielo cristiano de la 3poca.

literatura (Cabrera, 1964; Sánchez, 1989), así como sirvieron como legitimación del discurso político revolucionario luego de 1959, cuando la prostitución y la homosexualidad (no así la música) se convirtieron en objetivos de erradicación (Castro, 1971; Negrón, 2008). Para Carpentier (1989) La Habana es “famosa por sus diversiones y libertinajes [...] junto con los esclavos bullangueros y mujeres de rumbo [...] garitos o tablares puestos por generales y almirantes para la tahurería” (Carpentier, 1989, p. 62). Sánchez es más directo: “mito es La Habana de una permisión carnal satyrica” (Sánchez, 1989, p. 121), por mencionar algunas referencias.

Por todo ello, la resistencia de la sociedad cubano-española del siglo XVIII y el siglo XIX por no dejar latinizar y sexualizar el Minuet es comprensible, como hoy los dominicanos y puertorriqueños han sexualizado el Hip Hop norteamericano o como los colombianos han relocalizado el Soukous dentro del contexto de los conflictos sexuales y morales de su país, encontrando todos, a su manera, resistencia.

4. La Champeta: desde África hasta el Reggaetón

La Champeta muestra claramente dos momentos en su evolución: el momento en el que hace sus primeras resonancias del Soukous, y un segundo momento, bajo la influencia del Reggaetón, en el que evoluciona en dos direcciones: hacia el *mainstream* del mercado, y hacia las fuentes africanas más elaboradas. Estos dos momentos serán denominados “champeta africana” (años ochenta y noventa) y “champeta urbana” (siglo XXI), cumpliendo así, hasta la fecha, una muestra de cerca de 35 años. Los términos son tomados de la manera en la que productores radiales y productores musicales difunden y fabrican la Champeta hoy (Bermúdez, 2016; Silva y Arria, 1997).

La “champeta africana” es, realmente, el otro *lado del disco* del género denominado Soukous Colombien, como se le denominó a la Champeta en el *10^{eme} arrondissement* de París. La Champeta, puesta en el medio de las dos culturas, también mira a África occidental como un género nuevo y se vende con el nombre de “Soukous Colombien”, con muy poco éxito. A la vez, mira a Colombia con la etiqueta simple de Champeta, de Terapia o de Terapia Criolla, pero las claras referencias a África, usadas con el exotismo y sus cargas representacionales locales, hacen que la gente del siglo XX y sobre todo XXI la identifique con el nombre de “Champeta Africana”, esta vez, con mayor éxito.

Los años noventa experimentaron por primera vez este ritmo y, sin duda fue de una importante y creciente influencia. Lo único similar que había sucedido anteriormente en los años ochenta es un ataque de bate-rías dentro de los temas del Reggae y del Ska, que luego obtuvo vida propia como un género que hoy se escucha poco mercado: el Raggamuffin o Reggaechanga (Djfarid1974, 2014). El mismo género que propulsó a El General en Panamá a los inicios del reggaetón.

Se podría analizar formalmente la estructura de estos ritmos y sus similitudes, puesto que hay sin duda afinidad entre ellos, el Dembow y el Reggaetón. Pero lo que es importante subrayar como contribución en la fiesta latinoamericana es que ellos, a diferencia del Reggae, la Salsa o el Merengue, entran en escena sin preámbulos musicales. Esto no es un tema que hay que desarrollar y que luego prepararía a la gente para un segundo movimiento (como en el *montuno* de la Salsa), o una elevación progresiva de la fuerza rítmica, sino que el tema entra con toda su fuerza desde el inicio. En términos de la producción y difusión discográfica de la época se explica como que “el disco no se desarrolla”.

Al no haber “desarrollo del disco” no hay precalentamiento sino energía de baile desde el primer momento. Esta energía a veces se le denomina “perreo” o “espeluque”. Esto cambió la configuración de las coreografías tanto en los carnavales como en las fiestas de, como se les dice en Colombia, “picós” o, en inglés, *sound systems* (Picó La Máquina Musical del Caribe, 2017). De tal modo que no se mide la coreografía por su capacidad de interpretar una pieza en evolución, sino en un solo retrato de música y danza.

Así, anteriormente, cuando durante un Carnaval era necesario hacer pausas entre la propuesta de un tema y otro, sobre todo si había cambio de género, exigiendo al operador del *sound system* mayor creatividad para no hacer perder el ritmo de la comparsa o de los bailarines, ahora los temas mantienen al público “arriba” todo el tiempo, permitiendo disfrutar de frases musicales y coreográficas cortas y entrelazadas ininterrumpidamente. El preámbulo normalmente se sustituyó por un *llamado*, a veces como una suerte de breve fanfarria, que anuncia la personalidad del tema antes de entrar en calor, como en la canción *El gato volador* la frase: “¡y ahí, kawauaké! Oí que ya no traen nada para cantar, solamente le traen la historia... del gato voladooooo” (El Chombo, 2009).

Parte de la magia de este nuevo fenómeno se debe a la claridad de la estructura rítmica, la cual da homogeneidad a toda la fiesta como si fuese una sola pieza con muchas versiones. Esto significó un fuerte cambio

de paradigma en la música del Caribe pero que, esta vez, no volvería a cambiar al menos 35 años después. Tal fue el cambio, que los productores de discos en los años noventa solían colocar un tema “con desarrollo” en el primer surco de un disco compilatorio de Reggaechanga (por ejemplo, un Reggae), o un Reggaechanga en el primer surco de un compilatorio de Champetas, mostrando cierta duda en el éxito de esta suerte de música directa, sin desarrollo y repetitiva.

De cierto modo, esta condensación de la información, homologable a un *frame-gif* coreo-sonoro, corresponde al éxito condensador de Instagram sobre Facebook, o del *meme* sobre el chiste del internet, los cuales muestran el deseo del público de obtener igual (o mayor) placer en menor tiempo.

De manera puntual, la Champeta africana abunda en tonos mayores, generalmente emulando los *riffs* de guitarra eléctrica en África occidental, los cuales acostumbran a jugar con dominantes, relativas y tónicas. Se trata de ciclos armónicos cortos, donde los guitarristas africanos podían desarrollar mejor sus improvisaciones. Aquí hay que subrayar que el género, para esta primera época, no cuenta con el recurso de la guitarra eléctrica –o se cuenta precariamente– puesto que los *loops* de internet no habían sido desarrollados, y no existe una importante cultura de guitarra eléctrica en el caribe hispanófono hasta la llegada de la Bachata del siglo XXI. Ello deja a la percusión, la voz, el bajo y el sintetizador en el centro del tema, anunciando la posterior estructura del Reggaetón.

El baile también se importa de los videos musicales africanos y suele bailarse en un solo espacio personal con movimientos de piernas, brazos y caderas. La apertura de las rodillas y de brazos “hacia afuera”, consistió en una mejoría que otorgaba un elemento exótico, puesto que la música latina no muestra normalmente la torsión de las extremidades (es decir, no muestra las caras internas de brazos y piernas), sino que se expresa como una evolución de movimientos cotidianos. El baile en pareja emula varias formas de aproximaciones coitales como sucede en África, como en la música folclórica campesina afrocaribeña, como los venezolanos bailes de Cumaco o tambores de San Juan.

La champeta africana tuvo un claro impacto en la costa norte de América del Sur y se extendió desde Maracaibo hasta Ciudad de Panamá, en parte, llevada por inmigrantes y residentes colombianos en esta franja. Se escuchaba en Panamá cuando El General (un producto del panameño Michael Ellis, especializado en promover el Reggae en español) puso en el mercado lo que hoy se considera el primer disco del Reggaetón. Por la

clara similitud de ese disco con el tema Dembow⁴ de Panamá y el género Champeta, el disco de El General y, concretamente el tema Tu Pum Pum, no puede ser entendido fuera de su contexto (Los Mágicos TV, 1988).

La estructura rítmica de todos ellos está en conexión casi mimética con la del Soukous, la cual, al no haberla sido importada de la Sokka, es posible considerarla como su fuente primordial. Pero son las fuerzas económicas las que van a definir el refinamiento de estos géneros, su entrada en mercados discográficos más sofisticados y la exploración de mercados más exigentes como los jóvenes universitarios de América Latina, así como la juventud de las discotecas en Miami, Madrid o Barcelona. Las observaciones de campo, entrevistas y las fuentes indirectas (Bermúdez, 2016; Zaraza y Zubiría, 2017) coinciden en que fueron las fuerzas del mercado las que presionaron para acelerar la sexualización del género en su segunda versión y llevaron a la ascensión, cada vez más sin prejuicios, de los imaginarios delictivos y atemorizantes de su estética.

El ejemplo del éxito potencial de la Champeta (no la Champeta en sí), se alimenta del Dembow y viaja de Panamá hacia Miami y Puerto Rico donde, auspiciado por un importante movimiento callejero de Hip Hop, casas financieras importantes, dinero del narcolavado y el interés de una industria discográfica latina que ve la necesidad de renovarse, se crean las bases del Reggaetón.

Pero este viaje desde Cartagena es de ida y vuelta. El Reggaetón cuenta con una fuerza expresiva que la Champeta no conocía y que era escasa en el Soukous de los noventa, basada en una sofisticada industria de estudios de sonido y audiovisual. De tal modo que no solo los capitales favorecen la provisión de estatus a los nuevos músicos, sino que la tecnología del siglo XXI también avanza a favor de las bases de la industria del Reggaetón.

La evolución de la Champeta, apenas confiada por la sensualidad de sus bailes, lo pegajoso de su música y de la energía que liberaba, se ve arropada por un género al que contribuyó en su nacimiento pero que contiene casi todas sus ventajas, esta vez, aumentadas. Aparece HTV en 1995, se genera un ambiente seductor lleno de mujeres, modelos, exposición de yates, cadenas de oro, mansiones de lujo, orgías, droga y, en resumen, éxito. Los operadores de los *picós* (*sound systems*) conocen el Reggaetón,

4 El *dembow* es un tema realmente llamado *Pounder Riddim* que tiene versiones enraizadas en Jamaica, como el de *Shabba Ranks*, asociable comercialmente al Reggaechanga y que definió el sonido de la batería del mismo modo que la Champeta.

obtienen sus pistas (*tracks*) y cada vez más suplantando a las de la Champeta. Los grandes *picós* de dos y cuatro tubos desaparecen y luego de un tiempo reaparecen en forma de cajones de sonido digital, más pequeños, pero que introducen aquello que se había hecho fundamental en el House y el Reggaetón: un tornamesa de mezclas, un micrófono para el *rapeo* (no solo para cantar) con sus efectos característicos y una conga electrónica que sirve para hacer repiques (Bermúdez, 2016; Zaraza y Zubiría, 2017).⁵

En este contexto, la Champeta llamada *africana* se transforma en la *champeta urbana* (aunque siempre fue urbana). Se trata de sobrevivir en un mundo donde el público es exigente, tiene más dinero, expone una cultura de estatus diferente, ha influenciado el cambio del paradigma musical, y ha legitimado ampliamente a quienes lo impulsan y desarrollan.

El discurso marginal y peligroso, asociable al delito, muestra que su cara es la de la sociedad toda, la de los grandes bancos, las fiestas del poder en Miami, Madrid, Panamá, México, California. La cocaína, no solo ha atravesado todos los estratos, entra en las universidades y las fiestas, sino que incluso, ya empieza a pasar de moda, pasando a quedar totalmente normalizada en las relaciones sociales. Desde Europa, las fiestas *rave* también asocian el *Sound System Music* con las drogas de diseño como AMF, el MDA y el MDMA.

Esta abundancia de lujos que representa el mundo del Reggaetón es, de por sí, el mismo sueño de la Champeta. Representa a la oportunidad de un joven cualquiera, de tez oscura, al margen del éxito universitario, necesitado de un poder que no le corresponde por clase social y edad, pero que usa una fórmula para comercializar el goce prohibido de las señoritas universitarias y adolescentes.

En este sentido, el Reggaetón también incorpora otra forma de sexualidad que se aleja de la moralidad prohibitiva en la modernidad latinoamericana: el sexo se hace un requisito en las relaciones sociales, se practica en abundancia puesto que el “pasarla bien” lo incluye todo (sexo, drogas, discos, etc.) casi de manera permanente. Ya lo había definido Bourdieu (1979) con relación a la evolución del gusto contemporáneo:

Así, a la moral del deber que, fundada en la oposición entre el placer y el bien, lleva a la sospecha generalizada hacia la diversión y lo agradable, al miedo al placer y a una relación con el cuerpo hecha de “reserva”, de “pudor” y de “modestia”, y que acompaña con la culpabilidad

5 Revisar especialmente el discurso del minuto 35:55 al minuto 36:13 de esta referencia.

cualquier satisfacción de las pulsiones vedadas, la nueva vanguardia ética opone una moral del “deber de placer” que conduce a experimentar como un fracaso, capaz de amenazar la propia estima, cualquier tipo de impotencia para “divertirse”, *to have fun*, o, como gusta decir hoy con un pequeño estremecimiento, para “disfrutar”, no solo al estar autorizado el placer, sino también porque se exige en nombre de razones que se pretenden menos éticas que científicas: el miedo de no tener bastante placer. (Bourdieu, 1979, p. 371)

Por ello, la champeta africana al no evolucionar de ese lado no desapareció, pero se convirtió en un género espectador. Por ello, en la champeta urbana se producen dos tipos de cambio para no desaparecer:

- a. Reggaetonizarse, lo que supone abandonar el estilo africano, la predominancia de los *riffs* de guitarra de sello africano y los movimientos de contorsión de extremidades, entre otras señales, para parecerse al adversario. En este camino es necesario acentuar el carácter sexual del género, para poder llamar la atención en un contexto sobre saturado de competidores. Es en este subgénero que se produce la amplificación del imaginario delictivo.
- b. Africanizarse, lo que supone volver al Soukous (el cual también ha evolucionado) y acentuar el carácter intercontinental del género, para conseguir una especificidad propia en el mercado abierto por el Reggaetón.

La champeta urbana es aquella que se ha reggaetonizado. Allí las armonías pasan a ser menores, las secuencias armónicas suelen ser más “intensas”, “sufridas” y “auto-victimizantes”. La actitud callejera es fundamental, por lo que el alegre brillo tropical-playera de la Champeta de los años ochenta y noventa debe oscurecerse, salpicarse de timbres urbanos, como teniendo en mente el sufrimiento del delincuente. En este subgénero como una herencia de reggaetón, ingresa en la semiología del Trap, como *un delincuente que consigue una prostituta en GTA*.⁶

6 La frase está tomada de Bad Bunny (Farruko, 2017), quien explica un poco la intención “sufrida” y “violenta” del sonido reggaetón en el sentido de su imaginario delictivo: “eh, eh, eh, aquí pasamos moñas por el TSA/ Las putas se montan fácil como en el GTA”. En este videojuego es posible matar a la prostituta y recuperar el dinero que se le pagó luego del sexo.

Este es el momento en que se desarrolla el imaginario delictivo como el resultado de los interjuegos descritos. A continuación, se referencian autores asociables a este imaginario: DJRAPERSAM (2016), Hernández (2010), El Pulpo (2006),⁷ El Sayayín (2017),⁸ DJ Pantera,⁹ Rey de Rocha (2015),¹⁰ Mr. Black (2018).¹¹

A lo largo de la historia de la Champeta, la relación del arte con el peligro barrial, afrocolombiano y pobre, lo delincencial ha persistido. La mejor evidencia de ello es la abundancia de discursos como esfuerzos de mercado por desestigmatizarla. Pero, al final del tramo la peligrosidad de los barrios o el mercado de Bazurto en Cartagena o Barranquilla empieza a transformarse en el imaginario de peligrosidad de la nueva marca de

7 En *El Satanás en vacile* termina el tema sentenciando “*You die when you die*”.

8 *La nube voladora* relata una relación con drogas psicotrópicas de larga duración. Es una apología que asocia el consumo de estas drogas con la sensualidad y el sexo de larga duración. El nombre Sayayín en Colombia es fácilmente asociable con custodios de la cadena de tráfico de drogas. La imagen personal del *champetúo*, flaco, algo bizarro, ayuda connotativamente a la apología de la contracultura, del consumo y el negocio. Sayayín fallece por un tiroteo en el 2019, asociado con un cobro por venta de drogas y vacunas. Su vinculación personal al delito, si bien pudo no existir nunca, contribuyó en la imagen de peligrosidad delictiva del género (Caracol Televisión, 2019). En *La Vanguardia de Cataluña* se escribe sobre este asesinato: “lo balasearon y ahí balasearon también a la champeta” –palabra que significa cuchillo–. Dice Silva “que atravesó una crisis de la que solo se recuperó el año pasado [2014-2015]. Tres o cuatro champeteros han muerto violentamente, sí, pero eso también sucede en el vallenato, el metal... Estamos hablando de Colombia, donde todos los fines de semana hay muertos por revólver, toquen la música que toquen” (Manresa y Ayén, 2015).

9 Se quiebra la estructura rítmica propia de la champeta, y se produce una estética directa, rústica y sin adornos que facilita un mensaje relacionado con cierta idea de bizarro y peligrosidad, la apología un carácter marginal del consumo. La letra dice: “a la Juana le gusta es la marihuana, cuando la prende se pone banana”.

10 *El capo de los pobres* es un lamento-apología a un capo de la droga, que ayuda a los pobres, es visto como inteligente, el pueblo lo llora y que injustamente fue aprisionado en los EE. UU. Parece ser una apología a Pablo Escobar, indicado como responsable de centenares de asesinatos, algunos de extrema crueldad. El intérprete, Papo Man, lleva en su nombre la palabra *papo* que, en la zona, designa a la vagina.

11 El video muestra una mujer que cambia de pareja cuando su compañero es aprisionado por drogas. El contexto es expone con orgullo el lujo que se presume es resultado del negocio de las drogas.

música, la champeta urbana reggaetonizada, esta vez, luciendo vínculos con la Delincuencia Organizada Transnacional (DOT), más urbana, bilingües, asociables al desarrollo postindustrial y decorada de mujeres al estilo de *Victoria Secret* (esto es, de belleza deslocalizada o internacional). En su conjunto, esta Champeta busca adherirse a la estética de los “Intocables”, grupos de hombres que muestran poder simbólico, fórmulas tribales, actitud guerrera y, con ello, busca representarse como más “malvada” para no desaparecer o para apostar al éxito de la estética de moda.

5. El cuerpo de la mujer y lo simbólico-delictivo

Enclasado en el estigma, los productores del género desarrollaron el camino más largo pero seguro: utilizar la elevada sexualidad de la Champeta y su asociación con el delito, como atractivo en generaciones pobres que desean acceder a “buen sexo”, como se promete en la nueva pornografía en la web, y representado en este una forma de estatus social cultural y económico difícil de obtener en el contexto de las clases marginales y trabajadoras del Caribe y América Latina. De modo que la “gasolina” de este deseo (para usar una metáfora de los orígenes del Reggaetón), a diferencia de lo normalmente declarado por sus exégetas, no solo es la música pegajosa, los cuerpos de las mujeres, o el deseo masculino, sino también la influencia del narcotráfico en Colombia, así como los puentes entre las zonas de narco producción, el mercado local del Caribe, como internacional en los EE. UU., Canadá y Europa.

Para poner en relieve el ángulo de la influencia del negocio del narcotráfico en Colombia, según la data de Naciones Unidas se calcula que cerca del 60 % de la coca que se produce para la fabricación de cocaína en el mundo, se produce en el binomio Perú-Colombia (Gastro-Aniyar, 2015), siendo Colombia el territorio preponderante en esta actividad. La lectura por hectáreas muestra un crecimiento de cerca del 65 % en las superficies cultivadas de coca solo para Colombia entre el 2013 y el 2019, lo que permite inferir un crecimiento del negocio en proporciones similares en esos años (periodo asociable, precisamente, al fortalecimiento de la champeta urbana con imaginarios delictivos, y posterior a la champeta vieja). De todo este entramado, prácticamente la totalidad del procesamiento de la cocaína proviene de las zonas controladas por los grupos militares irregulares colombianos (Ibarra, 2019; UNODC, 2018).

Adicionalmente, la presencia de la actividad portuaria y turística de Cartagena atrae la relación entre drogas y turistas, así como la posibilidad

de expresar artísticamente el goce de esta relación y el intercambio de imaginarios. De tal modo que la fiesta tiene también por objetivo mostrar el éxito de la persona que lava, vende o, incluso, produce drogas o está vinculado al comercio portuario o el turismo, todas fuentes de divisas y de expectativas de estatus.

En este contexto, la Champeta se alimenta de una energía simbólica entre el deseo sexual, como expresión del goce artístico y corporal, y el acceso carnal a mujeres como expresión del éxito masculino, tanto simbólicamente viril como económico. El cuerpo de la mujer cumple, dentro del cuerpo estético de la música bailada llamada en su conjunto “Champeta”, así como en el contexto de la clase social y la negritud donde hace homeostasis, la doble función de otorgar placer con morbo a la obra e indicar el camino hacia el éxito, entendido como ascenso y estatus. Mujeres así de “hermosas”, por decirlo en palabras simples, solo pueden acompañar al éxito. Desde la perspectiva femenina, ellas muestran, con declarado orgullo, ser los trofeos de la lucha por el estatus y el reconocimiento simbólico de los creadores e impulsores del género. Hombres así de “audaces”, por decirlo en palabras simples, pueden conducirlos al éxito.

La seducción del género sobre el público en general se sostiene en la belleza erótica de sus ciclos rítmicos y corporales, los cuales muestran de manera honesta y desenfadada, cuerpos que lucen felices y sanos, dispuestos al sexo. En un contexto moral cerrado, castigador del sexo como fuente de perversiones o problemas, regularmente alarmado por las percepciones desacostumbradas al contorneo seductor de sus bailarinas, la Champeta hizo su mejor campaña publicitaria. Todos desean esa indecencia, pero nadie formalmente acepta esa indecencia, la cual es ahora ofrecida por el gusto popular. Al mismo tiempo, un mayor ingreso económico permite incluir al sexo dentro de las actividades del *pasarla bien* (*have fun*) contemporáneo. La Champeta, entonces, anida allí un punto de ponderación entre estas tensiones de la estructura simbólica creada por los nuevos interjuegos y empieza a cosechar éxitos en las clases más pudientes de la noche colombiana.

6. Lo político en lo moral: ¿resistencia o interjuego?

Tanto en el Sacamandú, el House Merengue dominicano, el Reggaetón o la Champeta, lo afro no es tal como se presenta. Una lectura musicológica y antropológica no mitificada de la cultura musical africana mostrará fácilmente que sus fuentes musicales no son sinónimos de sexualidad

desenfrenada, de peligro, delito o antítesis generacional. Más bien, se ha querido importar a la idea de lo africano, con estas etiquetas, como un catalizador para necesidades sociales, políticas e históricas del Caribe (Pueselle, 2012; Castro-Aniyar, 1994).

Lo afro en el Caribe es aquello que más bien pretexta simbólicamente imaginar que las raíces, esto es, los padres africanos, no aceptan la cultura dominante. Y, de ese modo, se produce una aceptación del *nosotros* estigmatizado por el mérito de aceptar el mismo estigma: lo prohibido encuentra eco en el tambor, generando la legitimidad grupal de una sexualidad más relajada, así como también, y esto es importante, de la conducta desviada de la norma o, incluso, el delito.

Así lo africano participa en la identidad por esta vía. Tal como se explica en los muy estudiados procesos de estigmatización y etiquetamiento, el dedo acusador es asumido por el acusado, donde se amplifica su relación con el estigma, a la luz de un auditorio social que lo confirma persistentemente (Aniyar, 2010, 2003, 1977; Cohen, 1992). Lo cual no significa que los *champetúos* que son objeto de este trabajo no son delincuentes, o es indiferente que lo sean, sino que aceptan la etiqueta del peligro que encierra el delito y la amplifican en su exposición al auditorio social que los señala.

Durante el periodo de la *champeta africana*, esto es, los años noventa, para las mayorías normativas de las tres grandes ciudades que continúan la costa luego de Cartagena: Santa Marta, Barranquilla y la venezolana Maracaibo, la Champeta fue percibida como música mala, indecente, barata y decadente. Las discotecas que cedían a colocar Champeta solían ser rápidamente estigmatizadas como marginales.

Además de los factores indicados, también participa en la estigmatización el hecho de que el género dependió del DJ, del remix técnica y tecnológicamente especializado a la fiesta local, no permitiendo a la industria champetera fácilmente deslocalizarse para ser llevada al gran público. Lo mismo sucedió con el Hip Hop callejero de Puerto Rico, que requería aun de otra tecnología para poder ser traducido al lenguaje escénico y sonoro de la discoteca. La improvisación o *rapeo* no llegaba aún al lenguaje comercial de masas de la disco. Para el Hip Hop y la Champeta, en Puerto Rico y Colombia, fue la llegada del Reggaetón la que permitió traducir esa energía en bailes masivos de gran impacto comercial. Mientras tanto, para los años noventa fueron estos *sound systems* o "Picós" los que permitieron que el género sobreviviera en las fiestas de los barrios, esto es, de manera alternativa a las discotecas. Esto también consolidó su clase social, lo que contribuyó a su estigmatización.

De tal modo que la industria nace con el estigma de la peligrosidad, pero no es este estigma lo que le impide avanzar, sino el hecho de que tal peligrosidad es marginal, esto es, pobre. Pero posteriormente, al contrario de lo que declaran los que quisieran folclorizar al género, es el estigma de la peligrosidad lo que es asumido por los mismos cultores del género. De hecho, en el siglo XXI las letras, movimientos e imágenes se hacen más pornográficas y el ritmo más directo, provocador y amenazante. La sombra del Reggaetón se convirtió también en la sombra del éxito para la Champeta. Por eso, en el siglo XXI, el género busca proyectarse en un entorno comercial y económicamente más próspero que lo legitime en la cultura del poder. En un mundo donde exponer mujeres como modelos de éxito, cadenas de oro, yates, belleza física, carros de marca es lo aplaudido, la Champeta entendió que no había alcanzado lo que debió ser suyo por naturaleza: el poder. Este problema es atendido por los mismos productores de Champeta y hace huir las inversiones de Sony (Caracol Televisión, 2019).

La Champeta, a pesar de haber sido declarado un género folclórico que reivindica la resistencia de los negros colombianos en contra de la estigmatización de los poderosos no es realmente ni folclore ni resistencia. Desde la perspectiva de los interjuegos es más útil definirlo como el uso de recursos de africanidad, goce y peligrosidad como estrategia de legitimidad en un campo cultural de luchas por apropiación del capital simbólico que se presenta en este momento histórico del modo de producción capitalista. La Champeta es parte de un interjuego por obtener reconocimiento, estatus y legitimidad.

La Champeta reencuentra al sujeto con el acto sexual, antes reprimido por la Iglesia, hoy reprimido por cierta moral ciudadana, pero ahora constituyente de la lógica misma de las relaciones sociales del entretenimiento. La exposición del cuerpo, libera la sed de seguir vivos corporal e, incluso, espiritualmente a través de la confirmación de la sensualidad. El éxito de estos géneros está ciertamente en el goce sexual, pero no cualquiera: se trata de un goce liberador, circunscrito al ritual de la fiesta popular, un campo de ruptura e inversión –como en el Carnaval o *vals de la carne* de Bakhtine (2003), en el que la cabeza se pone abajo y la pelvis arriba– donde son al fin permitidos los lenguajes suprimidos. Este proceso liberador tiene una carga política por la obtención de legitimidad y del mercado, resemantizando los cuerpos afrocolombianos, así como su sexualidad, ritmos y formas.

Así, la etiqueta de marginalidad y peligro provista por el auditorio social, persistente durante estos últimos cuatro decenios, es finalmente reasumida por una parte del *champetúo* urbano, para luego ser amplificada a través del mercado y de la recompensa de la sensualidad inagotable de sus mujeres y ritmos.

Conclusión

Una extensa literatura diserta sobre la relación entre poder político y discurso, sobre todo artístico (Foucault, 1970, 1975, 1976; Bourdieu, 1979; Bakhtine, 2003; Gramsci, 1981; Rodríguez, 2016). En ninguna de estas referencias, como sucede en este artículo, se hace algún tipo de juicio de valor acerca de las bondades o maldades de la droga o del mismo delito. El propósito del texto procura entender los géneros musicales, no desde sus propias construcciones discursivas, sino desde los interjuegos materiales que describirían mejor el proceso de constitución de sus valores artísticos y éticos reales.

Desde el ángulo de la Champeta como campo de la lucha por el poder, dirigido a la obtención de capital simbólico y legitimidad social, la música no puede entenderse simplemente desde la apariencia de sus discursos. Ella no solo representa tradiciones, las luchas de grupos sociales o describe sistemas de dominación. La música, como todo discurso de alto valor simbólico, es el objeto mismo de la lucha por el poder.

La Champeta atraviesa un camino dirigido al aplauso de las masas y la legitimidad para los que siempre fueron marginados. Con relación al auditorio social, el género establece interjuegos en los que pide disculpas. Para ello, buscó la aceptación de la hipocresía moral de la sociedad, y puso en la bandeja discursos relativos a la resistencia de los oprimidos, la legitimación nacionalista del folclore, y la atractiva ligereza de la música turístico-tropical.

De ello se manifestaría el deseo del *champetúo* por adueñarse del género como herramienta política y económica. Controlar el género se convertiría así, como la obra de arte en un museo, en el objetivo mismo de las luchas culturales.

Para obtener aplauso y legitimidad, el *champetúo* transitó cerca de cuatro decenios de estigmatizaciones relacionadas con la pobreza, la negritud, la peligrosidad, la marginalidad e, incluso, muchas veces, la mala calidad de sus formas musicales. Con la llegada del Reggaetón, el cual nace de reflejos musicales donde ya la Champeta tenía protagonismo, y

basado en su misma estructura rítmico-musical, en su también elevada sexualización, en la también idealización de lo africano como catalizador de libertad y en la tecnología actualizada para la escena de la disco moderna, la Champeta entiende nuevas maneras de jugar el juego. Para sus nuevas identidades toma prestado del imaginario delictivo como estrategia. La etiqueta es, pues, finalmente asumida por el *champetúo*, y amplificada en el interjuego con el auditorio social (Aniyar, 2010; 2003; 1977; Cohen, 1992; Becker, 1970; Castro-Aniyar, 2019).

La Champeta busca su consolidación a través del mercado, uso de las estrategias de la mercadotecnia y de la industria discográfica quienes tratan de resemantizar junto a sus músicos las prácticas culturales de las sociedades (desde siempre) marginalizadas. Estas prácticas, para sobrevivir en este contexto, solo pueden expresarse en el uso de las herramientas que el sistema les otorga, en la práctica, en formas autorizadas por el sistema. Ello reconfirma la estigmatización cultural en las comunidades negras con la consecuente amplificación de la etiqueta, como bien muestra la teoría.

En momentos que se escribe este artículo, esa parte de la champeta urbana acepta el imaginario delictivo, asume las consecuencias lógicas de este hecho en la práctica y, a través de esta nueva identidad, espera paciente, en la mente de sus nuevas generaciones, una nueva oportunidad para asaltar nuevamente ese tesoro de mujeres sensuales, oro y aplausos que identifican el prestigio ansiado.



Daniel Castro-Aniyar

Sociólogo en la Universidad del Zulia, estudió Antropología en la Universidad de Montreal, se pre-doctoró en Antropología en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Magister y Doctor en Ciencias Políticas de la Universidad Complutense de Madrid. Diseño Políticas Públicas en Desarrollo, Comunicación y Conflictos para Venezuela y otros gobiernos locales y nacionales en América Latina, fundamentalmente desde una visión integral de la política criminal. Premio Casa de las Américas 1996.

Referencias

Aniyar, L. (1977). Criminología de la reacción social. Maracaibo: Facultad de Derecho, Universidad del Zulia.

- Aniyar, L. (2003). Resumen gráfico del pensamiento criminológico y su reflejo institucional. Mérida: Nuevo Siglo.
- Aniyar, L. (2010). Criminología de los Derechos Humanos. Criminología Axiológica como Política Criminal. Buenos Aires: Editores del Puerto.
- Arroyo, J. (1985). A mi dios todo le debo [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hMR7MkbRvJA>
- Bakhtine, M. (2003). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais. Madrid: Alianza. Recuperado de <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-mediay-el-renacimiento-rabelais.pdf>
- Bazin, H., Bornaz, N. y Slimani, M. (2010). Quels enjeux pour un art et une culture populaires en France ? Cahiers de recherche sociologique, (49), 123-145.
- Becker, H. (1970). Whose Side are We on? En J. Douglas (Ed.), The Relevance of Sociology. New York: Appleton.
- Bermúdez, N. (Dir.) (2016). Champetúa [documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=auV6oNGim3U&t=2057s>
- Bourdieu, P. (1979). La Distinction. Critique Sociale du Jugement [Collection le Sens Commun]. Paris: Minuit.
- Bourdieu, P. (2015). Les règles de l'Art: Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Points.
- Briceño Guerrero, J. M. (2014). La identificación americana con la Europa Segunda. En Autor (Ed.), El Laberinto de los tres minotauros (pp. 1-362). Mérida: La Castalia.
- Cabrera, G. (1964). Tres tristes tigres. La Habana: Seix Barral.
- Caracol Televisión (Prod.) (2019). Expediente Final: ¿Por qué murió el cantante El Sayayín? [Televisión]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qO7Jrdvhoag>
- Castro-Aniyar, D. (1994). La historia del bongó. Los tambores asesinos. Maracaibo: Dirección de cultura.
- Castro-Aniyar, D. (1999). La fiesta de la champeta. Heterogénesis, Revista de Artes Visuales, (29). Recuperado de <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/H29/Castro.html>
- Castro-Aniyar, D. (2015). Diseño de Políticas para Reducir Homicidios, Robo y Microtráfico en la Frontera Norte. Quito: Ministerio del Interior del Ecuador.
- Castro-Aniyar, D. (2019). Boy, do not Touch that Plug: The Table of Drug Use in Ecuador in the Light of Critical Criminology. Revista Utopía y Praxis Latinoamericana, (24). Recuperado de <https://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/article/view/24374>
- Castro, F. C. (1971, junio 6). Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Cruz, primer secretario del Comité Central Del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del gobierno revolucionario. Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/fo60671e.html>

- Carpentier, A. (1989). *La Música en Cuba*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Cohen, S. (1992). *Against Criminology*. London: Transaction.
- Díaz, C. (1981). *Música Cubana. Del Areyto a la Nueva Trova*. San Juan de Puerto Rico: Cubanacán.
- Djfarid1974. (2014). Reggae changa Lado A [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lvvZAojokOo>
- DJRAPERSAM (2016). El vacile del Beta Ke' Fraund [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iBD7FTLopg4>
- EcuRed (2020). Champeta (género musical de Colombia). Recuperado de [https://www.ecured.cu/Champeta_\(g%C3%A9nero_musical_de_Colombia\)](https://www.ecured.cu/Champeta_(g%C3%A9nero_musical_de_Colombia))
- El Pulpo (2006). El sataná en vacile [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EnoetRs6xMk>
- El Sayayín (2017). La voladora [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=d440dCl1Mbo>
- Farruko (2017). Krippy Kush (video oficial) [video en línea]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=jl_JW7An2lo
- Foucault, M. (1970). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Penguin Random House.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison* (Bibliothèque des Histoires). Mayennne: Gallimard.
- Foucault, M. (1976). *L'Histoire de la Sexualité. I: La Volonté de Savoir* (Bibliothèque des Histoires). Mayennne: Gallimard.
- Gramsci, A (1981). Cuadernos de la cárcel [Tomo I]. Ciudad de México: Era. Recuperado de <https://kmarx.files.wordpress.com/2012/06/gramsci-antonio-cuadernos-de-la-cc3a1rcel-vol-1.pdf>
- Guerra, J. L. (1987). Guavaberry [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=frdeisutNpc>
- Ibarra, C. (2019, marzo 5). Naciones Unidas, preocupada por aumento de cultivos de coca en Colombia. RCN Radio. Recuperado de <https://www.rcnradio.com/colombia/naciones-unidas-preocupada-por-aumento-de-cultivos-de-coca-en-colombia>
- León, A. (1974). *Del canto y del tiempo*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Leymarie, I. (1987). *La Musique des Caraïbes* (Colección Musiques du Monde). Paris: Actes Sud.
- Los Mágicos TV (1988). El General - Tu Pum Pum [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bJ7HYnR4L58>
- Manresa, K. y Ayén, X. (2015, marzo 1). Champeta, la nueva lambada. La Vanguardia. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20150301/54427755195/champeta-nueva-lambada.html>

- Meuser, M. y Löscher, G. (2002). Introduction: Qualitative Research in Criminology. *FQS Journal*, 3(1), 12.
- Mr. Black (2018). El clavo [video en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=xFYL9ESR8Go>
- Negrón, F. (2008). Mariela Castro, los homosexuales y la política cubana. *Nueva sociedad*, (218). Recuperado de <https://nuso.org/articulo/mariela-castro-los-homosexuales-y-la-politica-cubana/>
- Pearson, A. (2014). Historia de la champeta [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JQOa8csmFQ>
- Puesselle, S. (2012). *Noirs au Maghreb. Enjeux identitaires*. Paris: Khartala.
- Rey de Rocha (2015). Papo Man - El capo de los pobres [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2Bo9rgmFpmU>
- El Chombo (Prod.) (2009). El gato volador [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CGTGUDw3svU>
- Rodríguez, J. C. (2016). Gramsci y la cultura popular. *Álabe*, (13). Doi: 10.15645/Alabe.2016.13.10. www.revistaala-be.com
- Silva, L. y Arria, S. (1997). *Les Rois Créoles de la Champeta*. [documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jdxmAaF8l4s>
- Sánchez, L. R. (1989). *La importancia de llamarse Daniel Santos* [1a. edición]. Hanover: Autor.
- UNODC, Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito. (2018, septiembre). Colombia. Monitoreo de territorios afectados por cultivos ilícitos. Recuperado de https://www.unodc.org/documents/crop-monitoring/Colombia/Colombia_Monitoreo_territorios_afectados_cultivos_ilicitos_2017_Resumen.pdf
- EMI Latin (Prod.) (1991). Sopa de caracol banda blanca. [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ymC1-fpTS-Q>
- Zaraza R. y Zubiría, P. (2017). *Picó: La máquina musical del Caribe* [Documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cuDf5axx-aU&t=2173s>