

COMUNICACIONES

Más allá de los sentidos: Aproximación Fenomenológico-Genética al baile de la Champeta

Barrera Vélez, Julio César (Centro Interdisciplinar de Estudios Humanísticos -CIDEH, Universidad de San Buenaventura, Cartagena-Colombia)

*Para Catalina González quien encarna la caribeidad...
Enrique gracias por permitirme ver la posibilidad de acercarme una ontología del presente.*

§ 1. De los orígenes o primer movimiento

Al igual que los mitos los orígenes de la música “*Champeta*” son espurios o imprecisos, sin embargo, si dirigimos una mirada fenomenológico-genética al fenómeno en cuestión y nos orientamos metodológicamente por la sentencia platónica, de eco husserliano, que dice: “(...) No se debe partir de los nombres, sino de conocer e investigar las cosas partiendo de ellas mismas más bien que de los nombres (Cratilo,383d). Al orientarnos hacia “las cosas mismas encontramos que los primeros vestigios del fenómeno cultural llamado “*Champeta*” o “música negra” aparece en los años 1969 a 1972 en los sectores populares del barrio la Quinta en Cartagena de Indias, específicamente en la caseta “Subway” y en la caseta “La Dinámica” del barrio Olaya Herrera en estos contextos sub-urbanos comienza un proceso pre-reflexivo que instalado en la “actitud natural” categoriza de manera genérica el *ethos* o forma de ser, actuar de aquellos sujetos problemáticos y pendencieros que en los bailes de estos sectores sacaban por el menor motivo un cuchillo de ancha hoja, intermedio entre la machetilla y el cuchillo grande de cocina, con el que generalmente causaban graves lesiones a quienes se atravesaban en su camino (Cfr. Muñoz, 2000).

El resto de los habitantes de estos barrios comenzó a denominar a estos sujetos de manera peyorativa como “*Champetuos*”. Al tiempo que de forma analógica el vocablo “*Champetuo, Champetero...*” se comenzó a usar para designar otro grupo de sujetos que ataviados con pantalones a cuadros, boca ancha, confeccionados con una tela sintética conocida como “terlenka” y camisas a rayas de colores fuertes, junto con unos zapatos de plataforma llevando al hombro una grabadora a todo volumen, junto con una peinilla ancha y grande expuesta a la vista de todos en uno de los bolsillos traseros del pantalón (Cfr. Muñoz. 2000).

Más tarde el término “*Champetuo, Champetero...*” pasó a denotar el tipo de música que se escuchaba y bailaba en los barrios anteriormente mencionados y otras zonas marginales de la ciudad, música de sustrato africano o “música negra”, como también se la denominó, que se caracterizaba por mezclar los ritmos foráneos con los ritmos autóctonos. En este contexto marcado por la hibridación socio-cultural en estas zonas marginales se comenzaron a realizar competencias entre los llamados “*Pick up*”, que básicamente son grandes cajas de madera con amplificadores de alta potencia (Cfr. Muñoz. 2000). Estas competencias por quien tuviera el más fuerte, mejor, variado y selectivo acervo de música tanto nacional como extranjera, especialmente “música africana”, cristalizó en la socialización de la música africana con los ritmos propios como: el *Bunde, el Bullerengue, la Cumbia, el Mapalé* que se

mezclaba de manera empírica a “al oído..” como dicen los cultores del fenómeno que nos ocupa con el *Reggae, Calipso, Socca, Kanda, Bongo, Dibala y African Connection*. (Cfr. Muñoz. 2000). Dicha mezcla dio como resultado lo que se conoce hoy en el Caribe Colombiano como “Champeta” (Cfr. Muñoz. 2000). Continuando con esta génesis el primer trabajo musical sobre la “*Champeta*” que fue realizado por músicos profesionales data del 24 de Agosto de 1974 cuando Justo Valdez Cáceres y Viviano Torres, dos palenqueros asentados en Cartagena hacen una propuesta musical caracterizada por la fusión de algunas raíces rítmicas de su cultura, tales como la “*chalupa*”, variante palenquera de los aires de “fandango” con el “*juju nigeriano*” de origen africano en el grupo conocido como “Son Palenque”. He aquí como comienza paulatinamente a destilarse y configurarse la hibridación musical y cultural denominada música Champeta. En esta misma línea Viviano Torres crea su propio grupo llamado “*Anne Swing*” que se va a caracterizar por la búsqueda de un lenguaje urbano lo relativo a las letras de las canciones y musicalmente combinará ritmos como: *Zambapalo, Chalupa, Mapalé, Bullerengue con Soukus, Reggae, Calipso, etc.* Dando como resultado un ritmo singular que categóricamente se llamó *Champeta* (Cfr. Muñoz. 2000).

Como cierre a este acápite con el advenimiento en 1982 del Festival de Música del Caribe comienza a fortalecerse el fenómeno cultural de la música Champeta, puesto que las diferentes muestras sonoras del Caribe francófono e inglés enriquecieron lo que los afrodescendientes veían haciendo de manera empírica con la fusión de lo raizal con lo foráneo. En esta aspecto se evidencia que de manera *pre-categorial* que estos grupos sociales (palenqueros, sectores populares y músicos de “oído” junto con los profesionales) intuyeron que esos aires musicales foráneos que escuchaban en las competencias de los “pick up” los fines de semana, no les eran del todo desconocidos, sino que en su memoria auditiva o fenomenológicamente en su proceso de rememoración, ya estaban de manera *a priori* esas melodías inscritas en la “memoria corporal” en donde la *polirítmica gama* que de *facto* les pertenece despierta el sustrato ontológico que sus antepasados les transmitieron y que siempre han sentido en su ser como un “zarandeo” constante, como el del mar que late en su interior (Cfr. Muñoz. 2000).

De tal forma que en los rasgos del lenguaje *kinésico* y *émico* (Foucault. 1996) que aflora cuando bailan al ritmo de Champeta se evidencia que esos aires foráneos ya les pertenecía porque una parte de África y del heteróclito Caribe está en la estructura *óptica* y en lo más profundo de sus imaginarios personales y colectivos como una formas de resistencia a la sistemática unificación que la cultura de la globalización decreta en nuestros días. Entonces lo que empezó en el barrio, en las calles se fue apropiando de los diversos sectores de Cartagena y permeo de manera paulatina la identidad de la *civitas*. De esta forma un aspecto de la identidad de los afrodescendientes excluidos de la Cartagena de postal o del centro histórico y el sector amurallado que se vende a los turistas se transformó en uno de los mayores símbolos urbanos de la Cartagena de finales del siglo XX e inicios del XXI (Cfr. Muñoz, 2000). Empero cuando hoy asistimos a la “normalización o naturalización cultural de este ritmo” no debemos olvidar que en sus inicios fue estigmatizado como “vulgar” sin comprender que esta forma de bailarse la vida era una “mimética” manera de expresar la rabia, la rebeldía que muchos de estos excluidos llevaban dentro de sí. Más la comprensión general que se ha dado al fenómeno cultural de la Champeta se caracteriza por presentar una mirada epidérmica en donde lo sensual, la patentización de lo erótico a flor de piel obnubila la mirada y no permite ver que más allá de los sonidos, de las letras y

del movimiento existe un universo simbólico que hace visible la invisibilidad a la que es sometida por la cultura dominante esta manifestación cultural.

§ 2. El baile como mundo de imaginarios.

El baile es un lugar para el encuentro es un espacio plétórico de significados sociales y culturales en donde las personas pueden percibirse, es proximidad del uno con el otro, o de los unos con los otros en la cual se construye una forma sui generis de comunicación bajo determinados códigos que se materializan en la gramática singular que produce la fusión de los sonidos y movimiento al danzar. Fenomenológicamente visibilizamos -junto con Vargas & Harry Reeder- en el baile un lenguaje que hace patente una estructura lenguajica que cobija, por ejemplo, la mirada, el gesto la corporalidad, la danza, etc. (Vargas & Reeder, 2007). En este contexto la música es la forma más personal de arte que poseemos. Eso lo saben hasta la saciedad los cultores de la Champeta quienes a punta de pie dibujan las líneas y los contornos de algunos rasgos de su identidad. A fin de cuentas los pies son los sensores musicales del mundo(Cfr, Muñoz.2000). De tal forma que tematizamos el baile de la Champeta desde su “textura semántica” o manifestación singular de la subjetividad (Vargas & Reeder. Op.cit: p.99) en y desde la cual se hace visible una manera-de-ser u “una ontología regional de la experiencia vivida del sentido” (Vargas & Reeder. Op.cit).

En este horizonte encontramos que el ritmo es connatural a todo lo que existe en este horizonte vemos a diario en las diferentes urdimbres del mundo de la vida que la persona tiene su propio ritmo y es una característica física universal. Sin embargo en el África el ritmo da la sensación de estar escriturado en el cuerpo de sus gentes por la facilidad para atrapar el tiempo en su distribución del sonido en el compás en la marcación del individuo que reescribe con los armonías, las amalgamas de nuevos vientos... Por ende, bailar implica sumergirse en un mundo de imaginarios singulares. En la música y el baile de la Champeta se evidencian un horizonte rico en *resemantizaciones* e inflexiones de la literalidad del lenguaje que materializan el ser del ritmo como forma de objetivación de un modo de estar-en-el-mundo que abarca no sólo la racionalidad sino la afectividad como otra manera de sistematizar la experiencia (Cfr. Gadamer.1999). En esta línea Platón en el Banquete establece una fuerte relación entre la música y el amor al decirnos que la música es su vez un conocimiento de las operaciones amorosas en relación con la armonía y el ritmo.

Aspectos que vistos en conjunto nos develan como en la vivencia de la reminiscencia griega las secretas claves de los códigos del cuerpo. La semántica y el léxico son nómadas y presentan un contacto de bordes, de fronteras, o de intersección entre ambos. La música manifiesta la energía perceptiva y la percepción sensorial a las condiciones del suelo caribeño. El uso que los sujetos hacen del espacio con fines de significación corporal de proximidad y de alejamiento. He aquí una metáfora del espacio objetivado en significados en un espacio concreto, abierto y expuesto a los demás, es una manera de mostrarse de *epifanizarse* y de sentirse orgulloso de ser vistos a través en y desde el baile. Pues al decir de Muñoz Vélez “ser visto y mirarse en el espejo de los otros es uno de los distintivos particulares del ser caribe” (Cfr. Muñoz.2000).

Esta mostración de algunos fragmentos de la interioridad individual y colectiva se concretiza en el baile de la Champeta específicamente en el rol que

en él juega la seducción, los gestos y los movimientos del cuerpo, la sensualidad qué modo de puente acerca y distancia a quienes se sumergen en su oleaje. Los acerca dentro de un conjunto de signos visibles que proporcionan la interacción entre las parejas y los distancia puesto cada uno materializa en su ritmo personal una forma singular de vivenciar el acontecimiento musical que le permite el encuentro y reconocimiento del otro. En esta perspectiva expresiones como:

Quando oigo el golpe del tambor, el profundo repiqueteo sobre el cuero, siento que me hierve la sangre, me brinca todo el cuerpo, mi existencia se me zarandea, porque el tambor está dentro de mí. Siento que una voz profunda me dice baila, baila (Cfr. Muñoz. 2000).

En esta “vivencia” se hace evidente que el baile como lenguaje rítmico atraviesa en el ámbito cultural de manera transversal todos los existenciaros mediante los cuales *estamos-en-el-mundo* en la atmósfera cultural e identitaria que genéricamente llamaos caribeidad. Este hecho, por ejemplo, agrade la mirada en la forma de caminar de la mujer que *camina-baila* al ritmo natural de la marea. En este horizonte de esa resonancia ancestral de la vivencia anteriormente citada la sintetiza el poeta Jorge Artel cuando en el poema Tambores en la noche nos dice:

Los tambores en la noche parecen que siguieran nuestros
pasos...
Tambores que suenan como fatigados
En los sombríos rincones portuarios
Los tambores de las noches con como un grito humano..!
¡Danza, Mulata, mientras cantas al compas del tambor de los
abuelos!
Al son languideciente de la raza...

He aquí como el poeta Artel nos enrostra el tambor atávico que en el Caribe se lleva dentro del alma y que retumba en los recuerdos haciendo parte del “*mundo de la vida*” como una segunda naturaleza no orgánica sino cultural. De esta misma forma los cultores de la Champeta intuyen de manera *pre-reflexiva o a priori* que ellos son el ritmo de lo que bailan sin importarles que aquellos que sólo son capaces de percibir lo inmanente nieguen *per se* su valor estético. Puesto que el fenómeno cultural en cuestión nos refrenda una vez más que en el ámbito cultural del Caribe la muerte es asumida como una fiesta. Fiesta por lo que la vida vivida como ese incesante “torrente de vivencias” permito hacer y dejo su huella a manera de mácula en la memoria colectiva de nuestros seres más cercanos. En este contexto el baile de la Champeta posibilita crear desde lo individual y desde lo colectivo un sin número de pases y movimientos que se comunican mediante signos corporales con el otro. Otro con quien se “hacemos un cuerpo...” que a manera de anámnesis despierta la memoria rítmica dormida en la corporalidad.

Lo anterior se materializa en expresiones como la de la folclorista Delia Zapara Olivilla cuando nos dice: “(...) Yo no sé hablar, yo lo que tengo son vivencias. “En mi piel está escrita la historia musical de Cartagena” (Cfr, Muñoz. 2000). Por otra parte, en la tematización e interpretación del fenómeno objeto de estudio encontramos que el lenguaje con que estos grupos sociales apalabra su realidad

inmediata y se representan el mundo es una de las claves de su supervivencia cultural. En esta línea, por ejemplo, al observar al tamborero cuando percute con sus manos o palos el cuero del tambor traduce sonidos que lleva incoados en su garganta y se autodescubre como instrumento, es decir; delezianamente el tamborero experimenta en el éxtasis de su ejecución un *devenir-sonido* que hace visible la invisibilidad del *cuerpo-tambor* que lo habita (Cfr. Deleuze.1993). Los estudiosos de este hecho como Jean Price y otros sostienen que los tambores “hablan” y que el tamborero diestro descubre de manera intuitiva sus más hondos secretos. Por tanto, puede ejecutar, apoyado en esta forma singular de interpretar la grafía musical del instrumento-cuerpo, unos sonidos que nunca podrá aprisionar la partitura.

El primer músico blanco en darse cuenta de esto fue Georges Gershwin cuando al sumergirse en el mundo negro de los Estados Unidos y Cuba, experimentó que la música que cultivaban las comunidades negras estaba más en su espiritualidad, en su forma de vivir y ver la vida que en el registro del papel pautado. Hecho este que se repite con un matiz analógico en el seno de la música Champeta. Por otro lado, si volvemos a dirigir la mirada al lenguaje observamos que en el nivel letrístico la Champeta rehabilita en línea gadameriana de la “rehabilitación de los prejuicios” (Cfr. Gadamer, 2001) la manera singular de apalabrar lo cotidiano mediante espontáneos procesos de resemantización donde el juego del doble sentido hace explícito el humor que caracteriza el parte del modo de ser del caribe. En donde la casi totalidad de lo que acontece en la cotidianidad independientemente de su naturaleza se permea de humor. Esto se refleja en la Champeta en expresiones como: “*A Cata le gusta, le gusta el huevo criollo...*” o “*Tírala, jálala, muérdela...*” En donde no solo se alude en el primer caso a un gusto gastronómico sino que se hace un guiño sobre el gusto erótico. En la segunda acepción el subrayar los movimientos y la violencia sobre el otro también hace un alusión implícita al sexo. De esta forma este fenómeno cultural crea nuevos códigos comunicativos que denotan un universo simbólico que cobija “juegos de lenguaje” que van desde lo barrial o contexto inmediato a un contexto más general.

§ 3. De la invisibilidad a la visibilidad del ser Caribe.

A pesar que en la música Champeta sus letras no tienen una alusión ni directa ni explícita al racismo y a la exclusión social que de facto de vive en la Cartagena de Indias, en lo profundo de su grito encontramos un esfuerzo constante por hacer visible el histórico proceso de ostracismo que han sufrido las diversas manifestaciones culturales de los afrodescendientes por parte de los mecanismos regulativos de la cultura oficial. He aquí como la llamada “música negra” que según, Elizabeth Cunin (2003) explicita un “etiquetaje racial” que categoriza peryorativamente a un movimiento contra-cultural ha sufrido con la comercialización de la música Champeta un proceso de “naturalización” en el seno de la cultura oficial que ha comenzado a verse reflejada en el espejo identitario que dicho fenómeno posee.

De tal forma que la Champeta ha permitido hacer visible todo un *corpus* de “práctica ontológicas” que singularizan el *ethos* de los afrodescendientes. Por consiguiente, la Champeta, como explicitación de una parte de los *existenciaristas* de los sectores marginales de la urbe nos cuenta una historia y con la teatralización del lenguaje plástico de su baile saca a la luz haciendo visible aquello que la moralidad imperante de la sociedad tiende a ocultar. Este fenómeno cultural de

naturaleza híbrida materializa gran parte del ser caribe o de la caribeidad porque el variopinto mundo del Caribe cruzado por el mestizaje tanto en lo insular como en lo continental aflora en el carácter *híbrido* y multicultural que las fusiones de las sonoridades: Africana, Indígena y Europea han generado en un ritmo que trasciende la mera esfera de lo musical y se ha ido configurando en un rasgo invariante del ser Caribe. En suma, la Champeta irrumpe en el mundo de la vida como símbolo de un nuevo rostro. De un rostro multicultural que fusiona y armoniza de manera *analógica*, es decir subrayando las semejanzas pero respetando las diferencias, los antagonismos entre lo blanco, lo negro y los vestigios indios que en la identidad Caribe aún sobreviven a manea de sustrato *óptico* de en el ser individual y colectivo de estos pueblos del mar.

Referencias Bibliográficas:

Cunin, Elizabeth (2003). *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertinencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena-Colombia*. Cartagena: Observatorio del Caribe Colombiano-Instituto Francés de Estudios Andinos & Instituto Colombiano de Antropología.

Foucault, Michel (1996). *Las tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.

Gadamer Hans Georg (2001). *Verdad y Método. Fundamentos de hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme. Trad de Ana Agud

(1999). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós

Husserl, Edmund. (1980) *Experiencia y juicio: Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. México: UNAM. Trad de Jas Reuter.

Platón (1983). *Diálogos*. Tomo I. Madrid: Gredos. Trad de F. J.Olivieri.

Deleuze, Gilles (1993). *Critique et clinique*. París: Minuit.

Muñoz Vélez, Enrique Luis (2000). “La música popular: Bailes y Estigmas Sociales. La Chmpeta, la Verdad del Cuerpo”. En: *Revista Huellas*. Universidad del Norte. N° 67 y 68.

Vargas Guillén, Germán & Reeder, Harry P.(2007). *Ser y sentido. Hacia una fenomenología trascendental-hermenéutica*. Bogotá: San Pablo.