

# ENTRE ACORDES Y LICORES:

CONDUCTAS FESTIVAS  
ENTRE ÉLITES Y PUEBLO

Por Dayana Granados Hernández

Como asistente en una celebración familiar en un barrio popular de la ciudad de Santa Marta, escuché a un hombre decir “pónganme champeta que quiero bailar”, pedido que la mayoría de los espectadores animó. Mientras bailaba, el hombre manifestó: “nosotros los pobres lo que bailamos es esto”, refiriéndose al ritmo de origen africano. Sus palabras y el respaldo de los demás asistentes llamaron mi atención en cuanto a cómo asociamos un género musical a una población específica.

Es así como, en relación con mi inquietud, nace este escrito a partir de un ciclo de ponencias sobre reflexiones del Caribe, las cuales surgieron en el marco de la cátedra “Construcción de identidad regional”, propuesta en el plan de estudios del programa de Antropología de la Universidad del Magdalena, cuya discusión estuvo encaminada al posicionamiento socioeconómico entre las diferentes formas de ver la vida y las concepciones de estas hacia la música, el baile, la sexualidad, la estética, el cuerpo, lo privado y lo público, que se representan en las celebraciones o conductas festivas entre el pueblo y las clases dominantes.

Por consiguiente, en el presente escrito se muestra cómo se han esbozado algunas nociones específicas sobre las élites, sobre lo popular y sobre los ideales que estas tenían en relación con el pueblo. Así como también las jerarquías en cuanto a la “c”, clase y género que se integran para evidenciar las divisiones sociales y la construcción de una identidad blanca, negra, indígena o mestiza, según las características sociales, culturales y políticas de la música considerada “caribeña”, en las que se ha consolidado una identidad frente a las condiciones de marginalidad y las representaciones socioculturales con connotación negativa, con las que se ha estigmatizado a la población de ascendencia afro en el Caribe colombiano.

Así, pues, se consideran relevantes las nociones de “raza”, clase y género debido a la etiqueta social que le fue asignada a los ritmos musicales que se mencionan a continuación, y a los cuales se les mantuvo una etiqueta peyorativa, por atribuirle su origen a culturas negras e indígenas, que fueron etiquetadas dentro de las clases populares. En cambio, los blancos de ascendencia europea eran vistos como las élites, lo que reforzaría, aún más, la idea de las clasificaciones sociales.



# Desde el origen del vallenato

El ámbito en el que se origina este género musical se mantuvo por una relación paradójica en la que públicamente se dictaminaba renegar de lo negro e indígena y exaltar las características europeas como atractivo e ideal del mestizaje para la población colombiana, mientras que en la esfera privada esta relación dominante se extiende al ámbito moral y sexual, pues los patrones mantenían relaciones de íntima confianza con sus “desiguales” y, desde una posición privilegiada, también accedían sexualmente a sus empleadas domésticas.

Figuroa (2007) menciona que el entorno en el que se da origen al vallenato se presenta como un acercamiento entre las élites y los subalternos, acercamientos en los que se dejan de lado las diferencias. Un ámbito doméstico en el que se desplazan y neutralizan las diferencias sociales, mas no las desigualdades entre los estamentos sociales, permitiendo un acuerdo moral que relaciona la música y el festejo, pues

*en las denominadas colitas, que eran las prolongaciones de las celebraciones que hacían los latifundistas al finalizar las fiestas principales en los salones de las haciendas y cuando pasaban a celebrar junto a sus peones y sirvientes en las cocinas de sus casas (Figuroa, 2007, p. 9).*

Así, pues, Figuroa (2007) plantea que aún persisten las celebraciones de latifundistas donde mantienen esa promoción social que impone una demarcación clasista. Estos festejos pueden deberse a la celebración de cumpleaños o matrimonios e, incluso, al triunfo en elecciones a cargos públicos, que reafirman el poder político de las clases dominantes. Las celebraciones suelen expresarse públicamente contratando conjuntos musicales, que reafirman el estatus de las élites, ya que, en estas, aparte de contar con música en vivo, se ofrecen los mejores y más conocidos licores. Por otro lado, los lugares donde se desarrollan tales eventos son espacios amplios y abiertos que suelen ser haciendas o fincas privadas.

Para contrastar esta visión de las celebraciones de las élites, en donde se exhiben y presumen los recursos con los que cuentan, tomamos como ejemplo una fiesta o “parranda” que se desarrolle en cualquier barrio popular del Caribe colombiano, en la que claramente existe una abismal diferenciación social por los elementos que componen dichas fiestas. Para las clases populares, la metodología y los recursos se adaptan a lo que se puede ofrecer; por ejemplo, estas prácticas consisten en sacar el equipo de sonido o picó (sistemas de sonido de gran tamaño) a la calle con un volumen extralimitado, con una variedad de música que consta, principalmente, de ritmos tropicales y afrocaribeños. En cuanto al licor, se suelen comprar cervezas —o frías, como se acostumbra a decirle a esta bebida en esta región del país— de reconocimiento popular. Por el lado de la comida, esta se compone de un sancocho (un tipo de sopa), un asado modesto o una picada (pasabocas).

Estas fiestas y celebraciones, que evidencian una fuerte diferencia en relación al estrato socioeconómico, están influenciadas por los orígenes de tales expresiones, que atraviesan tanto la legitimación de unas como la exclusión de otras.

## Componente musical

En primer lugar, los picós de mayor tamaño en el Caribe han sido utilizados en los negocios populares llamados “kz’s” (casetas) y en verbenas. En estos lugares encerrados, en donde se disfruta de música afrocaribeña, se suele cobrar la entrada y se ofrece a la venta una gran variedad de licores y alimentos. Las kz’s se caracterizaban por practicar competencias de música y baile, animadas por los picós y sus correspondientes manipuladores o “disyóquey” (derivado de dj’s). Estos eventos se siguen practicando en la actualidad, aunque ya no se les considera “kz’s”, sino conciertos o toques en vivo, los cuales mantienen una gran acogida y son popularmente aceptados.

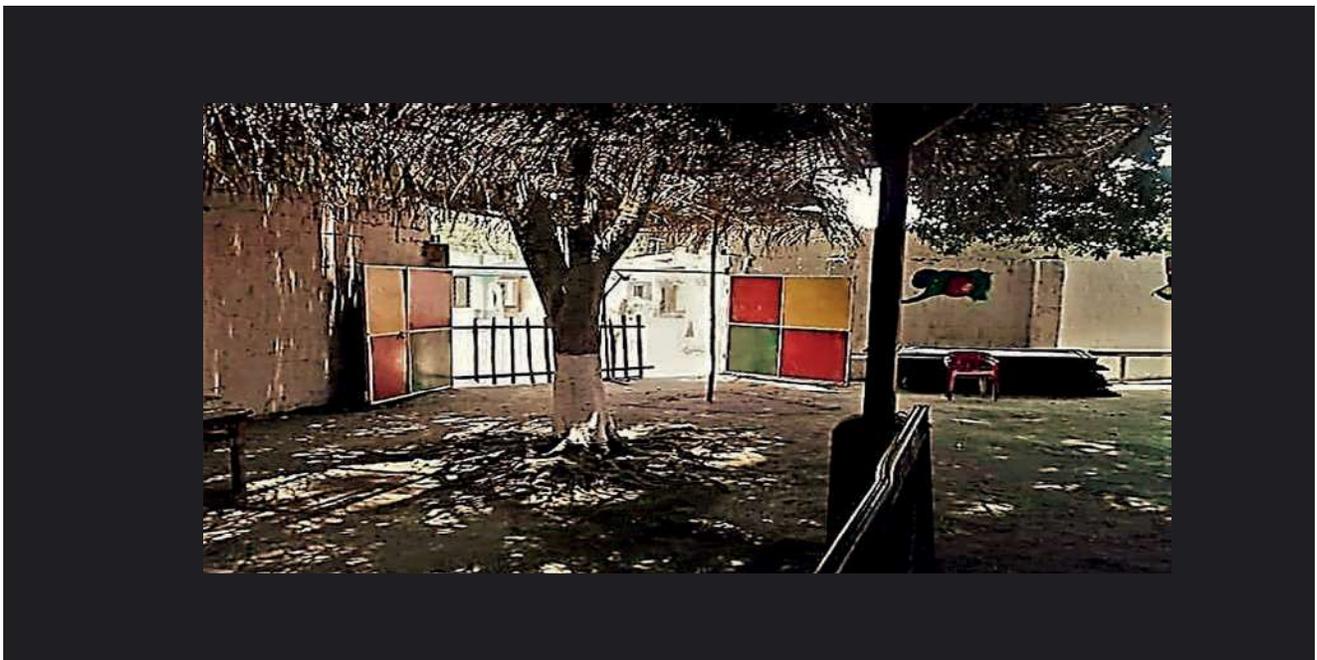


Figura 1 Celebración del carnaval en la Kz “Mi Refugio”. Guacamayal, Magdalena. Fuente: Jeison Duram, 2017

Por otro lado, los equipos de sonido de menor tamaño, en comparación con los grandes picós, también son un negocio, debido a que algunos cobran por presentarse en eventos reducidos; incluso, muchas familias tienen parlantes que suelen complementar a los picós de manera doméstica para las celebraciones familiares y locales. Estos picós son parte fundamental de las fiestas populares de la región; igualmente, se caracterizan por acompañar las comparsas carnavalescas y las fiestas barriales o patronales, así como también son alquilados para eventos como bingos y cumpleaños.

**El espectáculo musical que ofrecen estos equipos de sonido pasó de estar en espacios reducidos, alejados, encerrados, en las afueras de las ciudades, como Cartagena y Barranquilla, donde estaban**

**prácticamente excluidos de la sociedad “élite”, a la que no le gustaba o a la que no le parecía una práctica socialmente correcta, a ganar espacios más abiertos, con mayor aceptación en lugares amplios y escenarios centrales dentro de la ciudad.**

Por otro lado, la champeta y el estilo terapia son ritmos de la música africana que predominan en los toques de picós. Estos géneros musicales se mantienen dentro de la categoría de lo popular y urbano debido a que aún conservan la etiqueta social de “música negra” por su origen afro. Así, pues, este ejercicio en el que el componente negro, la selección musical de esta misma procedencia, la estructura tecnológica aparatosa y potente, y los barrios populares como el espacio de reproducción

y difusión de las anteriores se conjugan, surgen del ambiente de exclusión y marginalidad al que la población con estos gustos era reducida. Una práctica nacida en el espacio y el momento en el que quienes estaban al servicio de la clase alta tenían una pizca de libertad y gozo; episodios de alegría celebrados en las partes traseras de los cazones y en la vía pública. Por lo tanto, no es novedad que las celebraciones populares y tradicionales que se festejan en la actualidad se trasladen a la calle, como el Carnaval de Barranquilla, debido al espacio que ofrece la misma. Por ejemplo, en 1899, antes de la creación de la junta directiva del Carnaval de Barranquilla, la élite local solía realizar sus celebraciones de manera privada en sus viviendas, mientras que la clase popular lo hacía en la calle (Wade, 2002b).

La música africana, que se popularizó en sectores de clase baja, en donde sus habitantes eran víctimas de la segregación racial y socioeconómica, empezó a conocerse como champeta en razón de que esta palabra, de origen africano, era usada para nombrar un cuchillo con el que se cortaba carnes en los mercados públicos. Este instrumento empezó a ser utilizado por los habitantes de estos sectores al salir de las kz's, a altas horas de la noche; los llevaban consigo a manera de protección contra la delincuencia común que azotaba esas localidades. Los movimientos realizados con el cuchillo en medio de las riñas callejeras, como mecanismo de defensa, fueron articulados como un tipo de baile practicado en las kz's al ritmo de la música africana, razón por la cual se le denominó de la misma forma: "champeta" (Giraldo y Vega, 2014; Martínez, 2011; Giraldo, 2017).

Pero esto no es todo. Dicho ritmo africano tiene diversas formas de bailarse. Una de ellas es en parejas, entrelazando los cuerpos. Otra forma es realizando movimientos sensuales, ya sea solo o con la pareja de baile. Los pasos varían según el ritmo, pero su función principal es la diversión, ya sea practicando los movimientos característicos u observando y animando a otras personas a hacerlo.

## Música como instrumento de poder

La champeta, por su origen, se asoció con lo criminal y violento, lo que se sumó a la estigmatización que vivían las comunidades negras, especialmente por encontrarse ubicadas, en mayor medida, en los barrios pobres de la ciudad. Martínez (2011) arguye que parte de la estigmatización y del rechazo hacia la música africana de las élites se debe a la incomprensión de las letras de sus canciones y a la "dificultad de los bailadores para defender su gusto por dichos ritmos" (Martínez, 2011, p. 164).

Sin embargo, así como ha habido exclusión física, social y moral hacia la champeta y los champetúos, este ritmo ha empoderado a las comunidades negras del Caribe colombiano, ya que de estas mismas han surgido artistas que se desarrollan en este ámbito musical de origen africano. Así mismo, de su popularidad han surgido nuevas formas de la misma con un estilo más urbano y comercial, pero que igual mantiene atrapados a los que se consideran champetúos, lo que puede deberse a sus letras, que describen problemáticas sociales con las

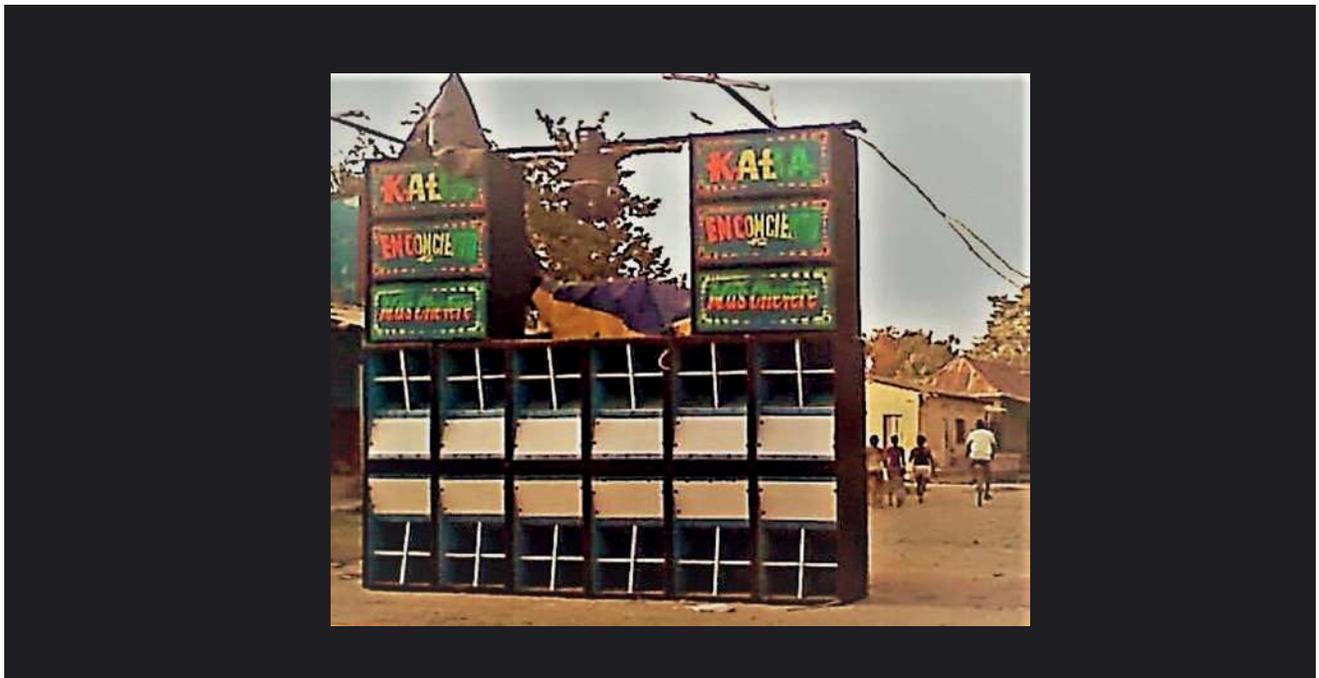


Figura 2. El picó "KABA" en las calles de Guacamayal, Magdalena. Fuente: Jeison Durán, 2009.

que se sienten identificados, en las que se describe el estilo de vida que se puede desarrollar en los espacios marginales en los que habitan. Incluso, hoy en día estos artistas tienen presentaciones a lo largo y ancho de la región y, por supuesto, un público específico que hasta hace unos años continuaba siendo estigmatizado. Algunos de estos artistas de la champeta urbana, como Mr. Black, Kevin Flórez, Zaidier, y otros más reconocidos por ofrecer champeta criolla como Papo Man, Elio Boom, Jhonky, entre otros, son reconocidos a nivel nacional e internacional.

Por lo tanto, a pesar de este estigma por parte de las clases privilegiadas, autodenominadas "blancas" y "cultas", los afrocolombianos no han dejado de lado la pasión por la música que representa sus orígenes. Pese a ser casi una imprudencia, sin estudios a profundidad que lo respalden, me atrevería a afirmar que la misma discriminación que han padecido los afrodescendientes ha permitido que se apropien del género musical, lo cual ha hecho posible que se mantengan seducidos por los ritmos africanos que, a fin de cuentas, son la herencia cultural autóctona que nos queda después de tantos años de ser segregados y ultrajados. Una clara muestra de esta divulgación es el

compromiso con la música, el género y el arte, a pesar de la estigmatización social, racial y cultural.

Ahora bien, el surgimiento de la terapia como ritmo africano se da a partir de la industrialización de la música que, para hacer a la champeta un ritmo más comercial, buscó reivindicarla, así como a partir de la aplicación de otros instrumentos musicales y, sobre todo, del uso del teclado para mezclar y animar las canciones y el toque en vivo. Es decir, la terapia aparece en la etapa de transición de la champeta neta africana a la champeta criolla afrocolombiana (Martínez, 2011, p. 173).

Y es que, a diferencia de otras músicas originarias de la región Caribe, la champeta y el estigma negativo que se difunde sobre la misma no le cede lugar a que se legitime socialmente. Pues la champeta no tenía cabida en los ritmos con influencia negra que eran aceptados por las élites para la construcción de una imagen nacionalista del país desde la región.

*Las músicas populares y tradicionales [...] del caribe (cumbia, mapalé, porro) no representan problemas, satisfacen a las expectativas de normalidad, en una lógica de valoración de una*

*autenticidad africana supuesta o en perspectiva de una relación jerárquica entre la costa y el interior [...]. [La champeta] no corresponde a la imagen tradicional de la “música negra” (Cunin, 2007, como se citó en Giraldo y Vega, 2014, p. 132).*

Como lo analiza Figueroa (2007), a partir de una editorial de Enrique Santos, uno de los fundadores del periódico El Tiempo, quien “concluye no estar en contra del rap, del trance o de la champeta como tales, sino contra la influencia que estos tienen en unas formas puras de expresión de la música costeña” (p. 181), que era asociada con lo delincencial, lo caótico y lo desenfrenado. Así mismo, se menciona que en estos espacios se “propician comportamientos violentos y degenera en alteraciones del orden público” (Ibíd.); esto, en comparación con una parranda vallenata en la que no suelen verse dichos comportamientos (Santos, 2002, como se citó en Figueroa, 2007, p. 181). Por su parte, Wade (2002a) menciona esto como el proceso discursivo de construcción cultural, refiriéndose a las etiquetas sociales que se producen hacia lo negro, desde donde se presenta una “ideología nacionalista del blanqueamiento” que denomina a la cultura negra como “inferior y atrasada” (p. 250).

## Construcción de una identidad nacionalista

Entre 1920 y 1950 emergen, en distintos países de Latinoamérica, ciertos ritmos musicales considerados populares urbanos, que llegaron a calificarse como íconos nacionales “como el tango en Argentina, la rumba en Cuba, la samba en Brasil y la ranchera en México” (Wade, 2002a, p. 253). En el caso colombiano ocurre lo mismo con la cumbia, aunque anterior a este ritmo, y en diferentes épocas, el porro y el bambuco también fueron reconocidos éxitos musicales y comerciales a nivel nacional; este último fue considerado como “la expresión musical y coreográfica más importante de nuestro folclor” (Morales, 1983, p. 152, como se citó en Wade, 2002b, p. 65). Dicha noción estaba claramente influenciada por su origen andino que, convenientemente, se adecuaba al perfil del discurso nacionalista que impartían las élites de esa misma región (Wade, 2002a; Wade, 2002b).

Figura 3. Mural interno de la Kz “Mi Refugio” en Guacamayal, Magdalena. Fuente: Jeison Duran, 2009



Igualmente, en relación con la política y el control hegemónico nacional, el bambuco representaba a las élites del interior del país, afines al Partido Conservador, que hasta el momento mantenía el poder y control sobre Colombia, mientras que el vallenato era impulsado por quienes social y políticamente se veían representados por el liberalismo (Blanco, 2005).

Estos ritmos tropicales, la cumbia y el porro, atravesaron todo un proceso de aprobación social debido a que provenían de la región Caribe que, a pesar de tener una población mestiza, con ascendencia europea y presencia de grupos indígenas, era relativamente considerada un área negra. Por lo tanto, la creación musical de esta época, entre las décadas de 1930 y 1940, estaba asociada con esta imagen negra (Wade, 2002a). Actualmente, Colombia ostenta con orgullo el vallenato como ícono nacional, comercial y cultural. Este género, que también es considerado tropical, por ser originario de la región Caribe, no ha tenido que lidiar con la etiqueta de ser un ritmo negro.

En su momento, el porro fue considerado un ritmo desagradable, vulgar y negro, manteniendo esta última como una etiqueta negativa, pero se popularizó al momento de conseguir un espacio en los clubes sociales de la élite costeña (Wade, 2002a, p. 255; Wade, 2002b).

De igual forma, como lo hace notar José Figueroa en Realismo Mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano, el género y, sobre todo, el baile popular africano, la champeta, era mal visto cuando las mujeres lo practicaban debido a los movimientos sensuales y a las vestimentas que utilizaban.

Eran vistos como una mala influencia a la figura pública de las mujeres y a la manera correcta de comportarse, siendo considerados una mala imagen sociopolítica por la sexualidad expresada, representando igualmente la libertad y emocionalidad. Tampoco eran bien vistos si con el baile despertaban el deseo sexual. Del mismo

modo, se mencionan directamente las formas de baile de las mujeres de manera promiscua porque a estas se les concibe como guardianas del hogar, modelo de honor e integridad familiar y, por lo tanto, tales expresiones corpóreas al ritmo de tambores podrían entenderse a manera del “descarrilamiento” de la mujer y, así, la pérdida del control patriarcal que se promovía en ese entonces.

*De tal forma puede medirse la influencia racial, musical y de género en los ideales que se tenían en aquellos tiempos. En otras palabras, el cuerpo negro representaba el deseo ilícito y sin restricciones, y la sexualidad negra estaba asociada a la bestialidad y al caos satánico. Al mismo tiempo la cultura negra representaba la libertad frente a la rutina, a lo predecible, a lo rígido (Martin, 1995, p. 318, citado por Wade, 2002b, p. 26).*

**En cambio, ahora vemos que “la música está involucrada en un proceso de cambio de la moral sexual” (Wade, 2002b, p. 27), cambio que las élites costeñas no querían permitir debido a la imagen empobrecida y negra que ya se tenía sobre la región.**

Los discursos sobre las músicas populares como la champeta, y acerca de su medio de difusión, los picós, reflejan cómo se han configurado las prácticas culturales e identitarias del Caribe. Más que decir que eran bailes promiscuos o provocativos, estos ritmos y bailes tienen un origen y, por supuesto, un contexto histórico social y cultural que se forja en la heterogeneidad colombiana. Aunque en el proyecto de mestizaje la élite nacionalista buscaba imponer a la población mestiza y blanca/europea sobre las consideradas minorías étnicas, también se buscaba desligar el vallenato como creación del Caribe de estos ritmos de negros que promueven “comportamientos” violentos.

Lo popular, entonces, se consideraba lo contrario de lo “culto”, de la cultura de élite. Es decir, este género fue juzgado como “negro” por significar “falta de cultura”, según las normas elitistas y europeas que regían en la primera mitad del siglo XX. Así, tanto en los textos de Wade (2002a; 2002b) como en los de Figueroa (2007), lo popular está distanciado de la institución política y distanciado simbólicamente de las élites del poder, estando limitado por su condición marginal.

Si bien el contexto sociohistórico de estos ritmos toma fuerza mayormente en ciudades como Cartagena y Barranquilla, su desarrollo implica a toda la región Caribe colombiana precisamente por las etiquetas despectivas hacia las músicas negras y la recepción vallenata por parte de las élites y de los intelectuales de la misma región.

La música costeña era vista como libertina, emocional, exagerada, negra y primitiva, siendo este un discurso que se reprodujo para mantener la diferencia entre lo correcto y lo inapropiado. Por lo tanto, esta no podía ser considerada como parte de la identidad nacional porque las naciones buscaban aplicar los modelos europeos en cuanto a las nociones morales y políticas dentro de las categorías de mayor aceptación, entre ellas la estética.

## Conductas festivas

Las fiestas de los barrios populares y las desarrolladas por la clase alta representan la imagen de una sociedad

determinada por la diferenciación social, en las que las reuniones privadas son consideradas de mayor y mejor categoría. Estos festejos sirven para formalizar una relación con su entorno. Para las clases altas, las grandes celebraciones reiteran su posición socioeconómica, mientras que para las clases populares priorizan el disfrute y sentimiento de compartir, aunque en ambos panoramas se busca consolidar vínculos entre la clase perteneciente, vínculos que influyen en la fraternidad y poder. El propósito de las mismas puede ser sociable, de agasajo o de alianzas políticas.

Por su parte, la presentación de un artista o grupo con música y canto en vivo simboliza la trascendencia de los anfitriones, donde también se identifica el estatus de la celebración por las personalidades que asisten.

Mientras que para las clases altas se presenta una nota periodística con los detalles de la celebración, para las clases populares solo se manifiesta una nota en algún periódico amarillista, retratando algún incidente que se produzca, lo que amplía esa idea sobre los comportamientos violentos en estas poblaciones. Esto no significa que en los festejos de clase alta no se presenten altercados, solo que no traspasan el límite de lo privado para no dañar la imagen de los involucrados.

Estas celebraciones y exhibiciones presentes en las élites y en el pueblo demuestran esa necesidad de atención, de sobresalir o demostrar quién puede más o quién tiene más. Igualmente, tanto para la élite como para el pueblo, entre acordes y licores se busca la aceptación popular.

## Entre dos géneros musicales

Mientras el vallenato ya atravesó ese proceso de aceptación y se ha convertido en la música y en el ícono nacional colombiano, en parte debido a que se le consideró como un estilo musical nuevo y no como una nueva forma de acoplo para la denominada música tra-

dicional, la champeta transita entre la transformación de un ideal discriminatorio, lejano al reconocimiento nacional, y la aceptación popular en la que se representan las clases sociales en las que surgió dicho género musical. Otra razón de la aceptación y el éxito del vallenato se debe a que fue difundido como género promocional de la creación del nuevo departamento, el Cesar, labor emprendida con el apoyo de las élites locales con aspiraciones políticas (Wade, 2002b; Figueroa, 2007). Asimismo, fue considerado como el elemento primordial para la difusión de las imágenes tropicalitas de la identidad nacional. Sin embargo, la champeta, y sobre todo quienes disfrutaban de esta, siguen siendo vistos como corronchos.

Esto último se debe a la diferenciación histórica y contextual que se vive según la ciudad en la que se desarrolle la práctica champetua (escucha, baile, promoción y disfrute). Con respecto a ese contexto diferenciador, Giraldo argumenta que:

*[El] rasgo diferenciador de la reproducción de la champeta en Santa Marta, en contraste con Cartagena, es que a este género se le reconoce perteneciente a una gama racial, en su mayoría mestiza y otro tanto entre blanca y negra, mientras que en Cartagena la champeta es asociada a lo negro, pues su origen desde los barrios populares se fundamenta en un carácter discriminatorio de lo negro, de lo delincuencial, de lo mal visto [...]. Por ende, la asociación de champeta = popular = negro que opera en Cartagena, en Santa Marta, aunque se articula la champeta con lo popular, lo popular no se yuxtapone ni se enuncia en términos de negro (Giraldo, 2007, como se citó en Giraldo y Vega, 2014, p. 131).*

De tal forma, la categoría de “negro” se vuelve prescindible para denominar a los champetúos, siendo así como las personas de clase alta asocian este género musical y, sobre todo, a su público —no necesariamente negro—, con la pobreza y lo delincuencial.

Igualmente, el vallenato es un género musical relativamente moderno que ha sido utilizado social, política y culturalmente desde su creación como herramienta identitaria. Así mismo, ha sufrido transformaciones de tipo comercial, lo que ha determinado su éxito directamente con la aceptación del público.

Este, como ritmo musical nacido en la región Caribe y que se expandió al resto del país, ha transformado la imagen que se tenía de los ritmos costeños y que, además, se instaura como ícono nacional de reconocimiento internacional. De esta forma, entendemos a Barbero cuando menciona que “la apropiación y reelaboración musical se liga o responde a movimientos de constitución de nuevas identidades sociales” (Barbero, 1998, p. 279, como se citó en Blanco, 2005, p. 181). Aquí vemos que una(s) “nueva(s) identidad (es)” es(son) producto de una resignificación que hace toda una región de su música con un valor cultural, tradicional, innovador y comercial.

La industria musical colombiana ha ido aceptando tales ritmos caribeños y de influencia negra en representación de una identidad nacional. De esta forma, y debido al desarrollo mismo de la industria, la música alegre yailable ganaba campo en la industria musical internacional, por lo que estos ritmos fueron sometidos a estrategias de mercadeo para vender y ganar público, pero también tales estrategias fueron usadas para consagrarse en la región como géneros típicos y tradicionales que ayudaron en el proceso de construcción de una identidad. Sin embargo, tal aceptación en la industria musical y comercial pudo chocar con los ideales de algunos sectores dominantes, considerándose “una terrible amenaza a la moral de quienes temían los aspectos negativos del modernismo” (Wade, 2002a, p. 259).

Que estos ritmos fueran aceptados y cobraran popularidad a nivel nacional no significa que la “música negra” fuera totalmente permitida. Al ser aprobada como ícono cultural nacional esta ha padecido de un blanqueamiento en relación con sus letras y ha agregado elementos de un origen diferente, pues se mezclaría con otros ritmos de mayor aceptación para facilitar su comercialización (Wade, 2002a).

# ¿SON ESTOS EL VALLLENATO?

A lo largo de este escrito vimos cómo la música ha jugado un papel importante en la representación de identidades sociales locales, regionales y nacionales. Así se consideran productos comerciales, víctimas de blanqueamiento para su aprobación, estos ritmos se disfrutan y suenan a lo largo y ancho del país. Además, con la misma se ha logrado ganar reconocimiento cultural y artístico para Colombia, pero sobre todo para la región.

Quiero aclarar que con este escrito no afirmo que un género musical sea exclusivo de una clase social; por el contrario, con el paso de los años hemos visto cómo este ideal se ha ido transformando. Un ejemplo de ello es el éxito transitorio de la champeta, dentro de la cual hay canciones que en determinada temporada se vuelven un boom o tienen mayor acogida por su ritmo o letra. Cada vez se suma más público de diversas clases sociales al recibimiento de esta música. Recibimiento que el vallenato disfruta desde su creación.

Tal como lo menciona Wade (2002b), asumir a “Colombia como nación mestiza implica que todo el mundo es igual, pero la idea misma de mestizaje necesariamente alude a la diferencia [por ejemplo] mulatos y mestizos” (p. 20). Entendiéndose que el proceso de mestizaje fue también una forma de blanquear la diferencia de las comunidades indígenas y negras y que, de tal manera, fuera vista como un ingrediente en dicha mezcla. Así mismo, aceptar que la población colombiana es mestiza sería desconocer el origen y la descendencia identitaria de quienes han luchado para que se les reconozca como miembros de una etnia o comunidad. Cabe aclarar que esta idea de mestizaje como homogeneidad dejó de celebrarse cuando se aceptó en la Constitución Política de 1991 que Colombia es un país pluriétnico y multicultural, aunque en realidad se instauró un orden social sobre el mestizaje, en donde se pretendía desaparecer el componente negro e indígena bajo el interés de lograr la llamada “unidad nacional”.

Por su parte, tanto la champeta como el vallenato consiguen la identificación personal y grupal en los deseos

de bailar que hacen sentir la intensidad simbólica de sus letras, debido a las historias que narran sus canciones y, así, el predominio de la oralidad en la función de relatar historias y expresar emociones en las que el público fácilmente puede reconocerse. Ese poder simbólico es el que valida la construcción subjetiva de la identidad musical local, regional y nacional, construida a través de los discursos y las prácticas sociales. La champeta, aún desde la negación y exclusión hacia esta, va moldeando la forma que espera difundir y así contribuye en la identidad regional.

**Así como cita Giraldo (2017):**

**Cunin y Pardo sugieren que la música, tomada como práctica expresiva colectiva, se halla frecuentemente unida a la configuración de identidades sociales, en tanto es construida bajo referentes culturales pertenecientes a determinadas regiones o grupos sociales, donde el origen local de algunas músicas enmarca ciertos imaginarios y las mismas son elemento de consumo cultural por ser un recurso simbólico que dinamiza las relaciones y prácticas culturales (Cunin y Pardo, 2005, como se citó en Giraldo, 2017, p. 71).**

Estas imágenes representativas que proyecta la región son reconocidas y promocionadas hacia afuera, pero incomprendidas desde dentro, desde la misma región. En la construcción de una identidad regional o nacional se integran rasgos tanto físicos como culturales que sujetan una diferenciación social que igualmente incorpora pensamiento, conocimientos, formas de expresión y patrones de comportamiento.

Los eventos sociales descritos pueden entenderse como espacios para el entretenimiento y la reafirmación de poder, difusión o posicionamiento entre la población, en donde las personas se presentan a sí mismas y ante los demás buscando autoidentificarse y a la vez diferenciarse.

Estas fiestas representan la imagen de una sociedad determinada por la diferenciación social, en la que la ubicación geográfica, el nivel económico y el componente étnico que involucra la práctica champetua y al picó como negocio llevan a las clases dominantes a tratar peyorativamente esas manifestaciones musicales (Pardo, 2017).

Estos estereotipos hacia lo negro no solo funcionan para el repudio y la censura, o para justificar la situación de marginalidad a la que es sometida la población, sino que se manifiestan igualmente al momento de valorar moral y culturalmente a la población.

El rechazo hacia la música de la región Caribe colombiana no fue un impedimento para que se difundiera nacional e internacionalmente. A pesar de la inclusión de nuevos instrumentos y la transformación de las letras de las canciones para su comercialización y consumo, los ritmos aquí mencionados aportan a la riqueza cultural de Colombia.

La ruptura de esta convención social y racial hacia la música del Caribe permite dejar de lado los estereotipos de clase, que a su vez contribuyen al desvanecimiento de comentarios negativos hacia la champeta y sus oyen-

tes por parte de personas pertenecientes a la clase alta y por parte de los medios de comunicación.

Por otro lado, también se puede apreciar cómo la sociedad colombiana está dividida por muchas razones, una de estas es el gusto musical, desde el cual ha habido una separación real de personas basándose únicamente en la música que escuchan, la forma de bailar, el lugar donde viven y la manera de vestir.

La champeta es ahora la música que ha ganado terreno entre los gustos musicales de las nuevas generaciones. Está tan adentrada en la cotidianidad de las personas que estas no hacen caso a los comentarios negativos que puedan recibir; por el contrario, disfrutan alegremente de la misma, ayudando en su difusión y aceptación. De modo que la champeta, más que un género musical, es categorizada como “un movimiento de contracultura en pro de la independencia afro” (Cueto, 2016, p. 658), donde “salen a relucir todas aquellas inconformidades de una sociedad maltratada por una elite excluyente. Por medio de ella, se ha consolidado una identidad que pese a todos sus tropiezos sigue viva en cualquier lugar donde residan los champetúos” (Martínez, 2011, p. 173).

#### Referencias bibliográficas

Blanco, D. (enero-diciembre, 2005). La música de la costa atlántica colombiana Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica. *Revista Colombiana de Antropología*, 41, 171-203.

Cueto, E. (2016). La Música Champeta: un movimiento de resistencia cultura afrodescendiente a través del cuerpo. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 5, 651-658. doi: <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/270971>

Figuroa, J. (2007). Realismo mágico, vallenato y violencia política en el caribe colombiano. (Tesis de doctorado). Universidad de Georgetown, Washington.

Giraldo, J. (2017). Coleccionistas de música en la ciudad de barranquilla: una perspectiva desde los capitales simbólicos. *Revista Encuentros*, 15(3), 69-82 doi: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.958>

Giraldo, J. y Vega, J. (2014). Entre champeta y sonidos africanos: fronteras difusas y discusiones sobre “músicas negras” en el Caribe Colombiano. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (23), 128-152.

Martínez, L. (2011). La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 25(42), 150-174.

Pardo, M. (2017). La champeta en el caribe en Colombia. Valores en circulación de un fenómeno musical polifacético. *Revista Encuentros*, 15(3), 98-110.

Wade, P. (2002a). Construcciones de lo negro y del África en Colombia: política y cultura en la música costeña y el rap. En: C. Mosquera, M. Pardo y O. Hoffmann (Ed.), *Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e identitarias 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia* (pp. 245-278). Universidad Nacional de Colombia.

\_\_\_\_\_. (2002b). Música, raza y nación: Música tropical en Colombia. Vicepresidencia de la República. ■