

Capítulo III. El cuerpo

María Alejandra Sanz Giraldo

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SANZ GIRALDO, M. A. El cuerpo. In: *Fiesta de picó champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia* [online]. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2012. pp. 177-222. Opera prima collection. ISBN: 978-958-500-394-1. <https://doi.org/10.7476/9789585003941.0004>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Capítulo III

El cuerpo

Todo lo que sucede en el picó ocurre en el cuerpo.

“(...) *cuerpo* es también la sede y el destino del placer, de todo placer y del dolor, de todo dolor. Y las relaciones de comunicación, de solidaridad, de alegría colectiva y de gozo individual, parten del cuerpo o se dirigen hacia él. El *cuerpo* es toda la persona, su sede y su horizonte. Así también pude llegar hasta el fondo de mis viejas sospechas: que de las tres vertientes centrales que nutren la nueva utopía americana, ésta es la que carga su más poderosa savia” (Aníbal Quijano, en Quintero, 2009: 34).

Dentro los procesos de mestizaje, tan supremamente desiguales (Cunin, 2003), la música es un terreno cada vez más ganado por los afroamericanos (Small, 1999). Los ritmos blancos han sido alimentados por los sabores que invitan al baile, reivindicando el cuerpo ante la dicotomía que planteó el pensamiento ilustrado, en el que la música pasó a ser un arte fruto de la mente creativa individual (Quintero, 2009). Se fueron abriendo paso el son, la rumba, el chachachá, entre otros ritmos bailables, para dar entrada en la década del 70 a la salsa, que tuvo un gran eco dentro del universo picotero.

Dado que la música es capaz de configurar el cuerpo de formas más o menos inconscientes (DeNora, 2004), desde entonces se ha venido construyendo una nueva corporalidad, en especial visible en el baile (masivamente exhibido por grandes artistas pop) que apela a la sensualidad.

“Sin embargo, la noción de cuerpo, en este caso bailando, como un escape del poder, es familiar. La idea del potencial liberador o subversivo de la danza es un tópico reconocible que puede rastrearse en las artes, en la teoría escrita y cultural del modernismo europeo y en la aparición de algunas teorías feministas (Wolff, 1995)” (Nash, 2000: 656).⁷⁵ El baile tiene el poder de manifestar expresividades corporales que hablan de la relación con el entorno material y cultural (DeNora, 2004:160), pero que no pueden explicarse fácilmente con palabras. Es justamente en esta condición que excede los límites cuantificables, ordenables y controlables, donde reside el poder de la danza (Nash, 2000: 656).

La fiesta de picó en Cartagena tiene un carácter subversivo que sienten sus opositores. Este poder se debe en gran parte a la forma de bailar, sobretudo, porque es la expresividad de una sensualidad condensada. Si en el capítulo anterior vimos cómo el sonido era capaz de invadir el espacio sonoro, en este veremos cómo el baile presenta un desafío en términos visuales y corporales.

⁷⁵ Texto original: “But the notion of the body, in this case dancing, as an escape from power, is also a familiar one. The idea of the liberating or subversive potential of dance is a recognizable trope that can be traced through art, writing and cultural theory from European modernism to its recent appearance in some feminist theory (Wolff, 1995)”.

Como explica Luis Enrique Muñoz, “bailar es un disfrute no privativo del negro, no es un don exclusivo de su etnia, es en grandes rasgos una expresión universal del individuo, pero, en el negro pareciera que éste viviera solo para la música y sus manifestaciones danzarias, porque asumen vivamente el ritmo impregnado de alta sensualidad y gracia corporal” (Muñoz, 2002: 74). Esto es evidente en las fiestas de picó, si bien debería aclararse que todo su público, independientemente del tono de piel, ha aprendido esta gracia. De hecho, asistir a un evento de este tipo es una experiencia casi que exclusivamente sensual. Tal vez la única que le ponía tanta mente era yo, como observadora. El resto estaba presente en lo que hacía: bailar.

El baile

Sin baile no hay picó. El baile es el fin último de las fiestas y, aunque la socialización tiene que ver, el baile es lo primordial de estos eventos y en general de esta música. Si la suma de elementos sonoros que se tiene en un picó, a saber; la música exclusiva, el talento del DJ para compenetrarse con el público y animarlo durante toda la noche, los efectos del perreo y la potencia del sonido no consiguen hacer bailar a la gente, seguramente no le quedará mucho tiempo de vida a un picó.

Cómo plantea DeNora, la música tiene la capacidad de afectar el cuerpo a través de la generación de movimientos. A su vez, estos movimientos que se vuelven baile en el evento picotero tienen la capacidad de incorporar no solo el paisaje sonoro, sino el físico: incorporar el picó como lugar, entendiendo lugar en todas sus dimensiones.

En este sentido los lugares pueden ser incorporados literalmente. A través de sus cuerpos y movimientos corporales (sea por viajar largas distancias, caminar o conversar) la gente experimenta su ambiente físicamente (...) los sensuales y expresivos movimientos de la danza, pueden ser en particular memorables e intensos. Todo puede tener un profundo impacto en la memoria individual y colectiva y en las experiencias de lugar, y sobre las emociones e identidades asociadas con lugar (Cohen, 1995: 443).⁷⁶

Así, es el baile el que permite de forma más efectiva que el lugar del picó se incorpore, a través de una memoria física intensa. El resultado directo de este ejercicio es el baile: “El baile es el ejemplo concentrado de la naturaleza expresiva de la corporeización” (Nash, 2000: 656). Así, por ejemplo, un éxito musical que, como veíamos, es lo que la gente exige para calificar un picó como bueno y para volverse seguidor de él, se determina porque a la gente le gusta bailarlo. Un éxito es tal porque la gente se “espeluca” cuando escucha la canción, entregándose por completo al baile. Es por ello que al que va a una fiesta de picó se le llama *bailador*.

En cada uno de los tres tipos de picós que hay en Cartagena: el salsero, el de champeta y el de danzal, los *bailadores*

⁷⁶ Texto original: “In this sense, places can be seen to be literally embodied. Through their bodies and bodily movements (whether through long-distance travel, walking or conversation), people experience their environment physically. (...) the sensual and expressive movements of dance, can be particularly memorable or intense. All can have a deep impact upon individual and collective memory and experiences of place, and upon emotions and identities associated with place”.

tienen diferentes formas de moverse, pero si hay algo común en la forma de bailar de los tres tipos de fiesta es que se baila en el puesto, no hay desplazamientos, ni cuando se baila solo ni cuando se está bailando en pareja. Se trata de “bailar en una sola baldosa” como le llaman ellos, que apela a lo cerca que están los cuerpos, a lo mucho que depende el baile del movimiento de las caderas y el reducido papel que tienen los pies. La función de estos últimos se limita casi todo el tiempo a mantener el equilibrio y si se mueven es debido a lo que hacen las cadera y las rodillas.

Eso, exceptuando los solos de baile, que son cada vez más escasos en Cartagena y que es posible verlos casi que exclusivamente en los picós salseros. En El Conde vi a varios hombres entrados en años hacer sus pases descrestando al resto de los asistentes. En cambio, en los de champeta fueron muy escasos. De hecho, solo recuerdo un grupo de unos cinco adultos en el toque de El Chulo, en Pasacaballos, intentar replicar lo que vi en los salseros. Se trata de una serie de pasos y pequeños saltos a gran velocidad que hacen los hombres. Lo que lograban era una disociación muy interesante entre la parte superior e inferior del cuerpo. Mientras los pies se movían muy rápido, las manos, la cintura y los hombros iban marcando otro ritmo. Nunca vi bailar a una mujer de esta forma, ni hacer solos así de llamativos. Según me explicaba Albino,⁷⁷ los solos de baile eran además duelos como en el hip-hop y con movimientos muy parecidos, donde, en medio de un círculo de personas, un hombre retaba a otro haciendo

⁷⁷ Entrevista realizada en el estudio de Déver, 6 de mayo de 2010.

pasos de baile que luego eran contestados por el contrincante, aunque no se hacían acrobacias sobre el piso (seguramente porque en la mayoría de los bailes el piso era en arena de las calles destapadas, y los asistentes llevan puestas sus mejores prendas).⁷⁸ A estos enfrentamientos bailables les llaman *piques*. Hoy no es tan común ver alguno de estos duelos en Cartagena, y si ocurre no tiene la connotación de un enfrentamiento, sino más de una exposición de destrezas.

Sin embargo, en Barranquilla es más común observar este tipo de baile, según lo que me contó Rafael, el investigador encargado de esta ciudad. De hecho, cuando fui al toque de El Skorpion en el barrio la chinita yo misma presencié uno, aunque no fue muy largo.⁷⁹ Resulta que, aunque en ambas ciudades hay picós y funcionan de manera similar, el baile es muy diferente. Hablando con Rafael, encargado de campo en Barranquilla y con Nicolás, encargado en Santa Marta, además de las visitas que hicimos a las distintas ciudades, pudimos notar que la forma de bailar champeta en Santa Marta y Barranquilla corresponde a como se baila en el picó salsero, aun cuando se trate de música criolla. Es posible entonces que la diferencia en la forma de bailar en los picós de champeta y danzal de Cartagena se deba a la influencia de los movimientos de baile de los sanandresanos, traídos en gran parte de Jamaica, y del reggaetón.

⁷⁸ En este video es posible ver un poco de cómo son los solos de baile y, curiosamente, aquí si aparece bailando una mujer <http://www.youtube.com/watch?v=kVFAVksetGU&feature=related>

⁷⁹ Este video muestra algunos de los piques en el Skorpion: http://www.youtube.com/watch?v=J5C4_gDhK_Y

**Fotografía 9. Muchachos haciendo solos.
Duelo entre El Sabor Estéreo y El Guajiro**



Fotografía: Omar Romero.

Según mis observaciones en los picós de champeta, la mayor parte del tiempo se baila solo. Con la cabeza casi siempre al frente, mirando al picó y prestando más atención a lo que dice el DJ que al propio baile. Recuerdo cómo en Chambacú miles de personas movían los pies mediante una ligera flexión en las rodillas, apoyando el peso del cuerpo en un pie y luego en el otro y moviendo las caderas ligeramente hacia los lados llevando los hombros al compás de éstas. Eso hasta que Chawala hacía su magia y esa aparente apatía que tenía el público desaparecía y, casi al tiempo, estos cientos de personas, comenzaban a bailar con muchas ganas en su puesto. Levantaban los brazos, bajaban la cabeza entrecerrando los ojos en un gesto de concentración, mientras sentían la música.

Yo, de forma inevitable, me contagiaba y comenzaba a bailar junto con ellos, primero tímidamente intentando imitar los movimientos que Charles King hacía, y que parecían, en realidad, muy naturales al estar en comunión con la música y la percusión marcada por los efectos del perreo. Luego me encontré a mí misma moviendo la cabeza de un lado al otro al compás de la música, flexionando mucho más las rodillas. A mi lado, Fernando, el pupilo de Viviano, y su hermano bailaban con parejas, en un movimiento de las caderas mucho más agresivo, acentuándolo de atrás hacia adelante. Mientras tanto, los que estábamos solos comenzamos a despegar un poco los pies del suelo y en algún punto de frenesí, a saltar con las manos arriba al compás del bajo.

Pero lo que era más interesante para mí aquella noche era observar bailar a las parejas. Los hombres sacaban a bailar a las mujeres, asegurándose primero de que estuvieran solas, es decir, que no estuvieran con algún otro hombre. Creo que por esta razón es muy común ver grupos de hombres solos y de mujeres solas, aunque de las segundas es mucho más escaso.

En El Conde, John, un joven taxista que asistió con su hermano, me explicaba que ellos estudian a las mujeres antes de sacarlas a bailar. Según él, las miran durante un par de canciones bailar en el puesto para “medir” qué tantas ganas de bailar tienen y qué tantas posibilidades hay de que sean rechazados. Además de cerciorarse de que no tengan pareja ya que puede ser un motivo de discordia, lo que terminaría en una de las famosas peleas de picó. También experimenté por mi cuenta estas reglas no escritas sobre los acompañantes varones. Por ejemplo, cuando el hermano de Fernando me

sacó a bailar, le pidió permiso a Charles King para hacerlo. Esto se repitió con mis compañeros antropólogos cuando íbamos en grupo. Observando otros casos concluí que si hay algún grupo mixto y un hombre ajeno a este quiere sacar una de las mujeres, le pide permiso a alguno de los hombres del grupo, al que vean más cercano, para sacarlas a bailar, incluso si este hombre no es directamente el acompañante de ella.

Se trata de códigos que refieren a lo que Birembaum (2005) llama un “conservatismo sexual” en el que los roles de género están claramente delimitados, condenado a lo femenino a la pasividad y dándole mayor agencia al hombre. Esta asignación de roles no es de extrañarse si se retoma la idea de Small (1999) sobre la forma en la que las actuaciones musicales reflejan las relaciones sociales.

No obstante, ello no significa que las mujeres no saquen a bailar en ocasiones a los hombres, como lo hicieron Fita y Jimena en el cumpleaños de Sonwyl en El Imperio, y cómo yo también aprendí a hacerlo. Sin embargo, siempre que vi que esto sucedía era entre amigos o conocidos y, más que una proposición de baile concreta, era un acercamiento del cuerpo hasta que él entendía que era hora de bailar juntos. Bastaba solo con que la mujer se pusiera frente al hombre –porque, por lo general, debido a que todos miran hacia la tarima, los cuerpos están de lado, hombro con hombro o unos detrás de otros.

Hay que aclarar algo que me llamaba la atención; una vez la mujer accede a bailar no implica que duren toda la canción pegados, como sería el caso de un merengue dominicano. Las canciones tienen sus diferentes etapas y los bailarines sus vo-

luntades, que dependen en gran parte de los ritmos que el DJ y el del perreo impongan. Así, bailan algunos fragmentos de la canción uno frente al otro pero separados y luego cuando sube la intensidad del perreo, juntan los cuerpos. Esto lo vi en los picós de danzal y champeta, sin embargo, en el salsero era más usual ver a las parejas bailar juntos toda una canción.

En el picó salsero, el tipo de picó más viejo, pareciera que lo más importante es el abrazo. La primera vez que vi este abrazo fue en la fiesta palenquera del Viernes Santo en la que tocaba El Conde. Viviano Torres bailaba abrazado de su pareja, en la mitad de la pista de baile. Entendí lo que significaba “bailar en una sola baldosa”, literalmente. Hombre y mujer juntaban sus cuerpos desde el pecho entrecruzando las piernas rodeando el cuerpo del compañero con los brazos. Ella lo abrazaba a la altura de las dorsales y Viviano le rodeaba los hombros con un brazo y la baja espalda con el otro. Las otras pocas parejas de la pista también se abrazaban con los brazos en el cuello, los hombros, la cintura o la cadera del compañero, independientemente si era hombre o mujer, sin que pareciera muy importante de qué parte se agarraban mientras estuvieran cerca. Los movimientos en el picó salsero siempre son más pequeños que en el de champeta y danzal, pero cargados de sentimiento. Recuerdo cuando vi en Cootraisbol, el día que El Conde se enfrentaba contra La Clave Mayor, a las señoras sesentonas con sus cuerpos robustos bailar con las manos en la cadera de sus parejas, mientras los hombres las tomaban por la cintura o por los omoplatos. Al lado de estos una joven de unos trece años abrazaba por la cintura a su compañero contemporáneo, mientras él apoyaba

sus codos doblados en los hombros de ella y le tomaba con las manos la cabeza.

En el picó de champeta se baila en pareja de forma muy distinta. En El Imperio vería por primera vez a Jimena bailar con un amigo. Él se le acercó con las piernas abiertas, remangándose un poco el pantalón para estar más cómodo. Ella se le acercó sin dudar, lentamente, pegándose en medio con las piernas cerradas. Las pelvis y el vientre de ambos quedaron juntos, pero me llamaba la atención cómo las espaldas se arqueaban un poco de tal forma que el pecho se separaba del de la pareja. Los brazos del hombre rodearon la cadera de Jimena y ella apoyó sus brazos en los hombros de él. Bailaban un rato, con movimientos pronunciados pero coordinados, como si compartieran la misma cadera y en ocasiones los brazos de ella permanecían sueltos a los lados y los usaba para hacer algunas figuras, como círculos, al compás de la música. Luego se separaban, bailaban solos y volvían a juntarse ante el impulso de la música. Los movimientos que recorrían las caderas comprendían todas las posibilidades de dirección y ritmos, desde círculos pronunciados en el eje, círculos de arriba hacia abajo, medio círculo en alguna de las direcciones y de vuelta, ondas hacia arriba o hacia los lados o simplemente en línea de un lado a otro, hasta movimientos muy pequeños y lentos, casi imperceptibles.

Todas estas posibilidades de movimiento entre las parejas parecían tener un par de condiciones: las pelvis juntas y muy “apretaos” uno contra otro. Tanto así que llegué a ver bailarines muy hábiles que lograban en una posición de mutuo equilibrio, conseguir que lo que estuviera más adelante en

los cuerpos fuera la pelvis con las piernas detrás de la línea de la cadera, apoyando todo el peso del cuerpo en la pelvis del compañero. Pero, aun cuando no fuera cuestión de equilibrio, tanto el hombre como la mujer jalan a su pareja hacia sí mismos, tomándole de la cadera, de la cintura, de la espalda, según el sitio donde sea más efectivo atraer al compañero. Bailando con Luis Ángel, el estudiante de literatura que estaba en El Imperio, me llamaba la atención cómo se tomaba de los pasadores de mi cinturón para acercarme a él. Recuerdo también con gran impacto notar que las parejas casi nunca se miraban a los ojos, en parte debido a la dificultad que representa el estar tan cerca. Mejilla contra mejilla las cabezas apuntan hacia abajo al lugar de encuentro de los dos cuerpos que bailan.

También es común que la mujer baile de espalda al hombre y este junte su pelvis con la cadera de ella. La gama de movimientos es la misma en esta posición y en la mayoría de los casos el hombre es quien propone los movimientos.

A muchas de estas variaciones se les han puesto nombres. En el paso de “la hamaca”, también llamado “el acucaíto”, para dar un ejemplo, el hombre acuna a la mujer inclinándose sobre ella, que debe doblarse hacia atrás hasta quedar colgada de los hombros de su pareja. En esta posición se hacen algunos movimientos como si él la meciera a ella entre sus piernas.

Existe, no obstante, una excepción a la regla de las pelvis juntas. Se trata de “el choquecito” o “choque-choque”, nombre que le han dado a un paso que ha alcanzado gran popularidad dentro de los bailarines de champeta y danzal recientemente. En la misma posición, es decir, la mujer entre las piernas del hombre, comienzan a mover las caderas de

atrás hacia delante al mismo tiempo de tal forma que cuando van hacia atrás se separan y cuando van hacia adelante se “chocan” las pelvis en una imitación literal del acto sexual. Este paso no se ve ni en Barraquilla ni en Santa Marta, ni mucho menos en los picós salseros de Cartagena.

Lo que observé en los picós de danzal es que se baila de forma muy similar a la champeta, pero mientras en el “choquecito” de champeta las parejas no se despegan más de diez centímetros al bailar, en el danzal pueden separarse alrededor de unos treinta centímetros antes de volver a encontrar sus pelvis con mucha más fuerza. Así es todo en este baile, mucho más grande, mucho más gráfico. La razón es porque gran parte de estos jóvenes han aprendido lo que saben, por supuesto de la champeta, pero también de los videos sobre dance-hall que ven por internet. En estos videos la forma de bailar es mucho más sexual de la que se usa en Cartagena. Déver nos mostraba en el computador de su estudio videos de los festivales y *sound-systems* jamaquinos.

Prácticamente lo mismo que aquí pero lo hacen en las calles (...) pero allá son más locos. [Nos muestra un video de internet] también tienen música exclusiva de ellos. La idea es, la música dice unos pasos y eso es lo que la gente hace, ¿sí me entiendes? Por ejemplo, hay una canción, me imagino que está diciendo, agáchate y ponle las nalgas a él. Ahí lo que está diciendo.⁸⁰

⁸⁰ Entrevista a Déberson Ríos, estudio de Déver, barrio Torices, 6 de mayo de 2010.

Además, a través de este material audiovisual los bailarines de danzal han adoptado un elemento que no estaba en la champeta: el movimiento de los pies. En el danzal, aunque el movimiento de cadera sigue siendo protagónico, los pies se mueven de un lado para otro, se levantan del suelo, se hacen cambios de peso, se separan y encuentran las rodillas, se apoyan en las puntas de los pies o en los talones, marcando el contrapeso. Sin embargo, nunca vi solos de los hombres bailando rápidamente con los pies, como en la champeta.

Así pues, la forma en la que se baila en pareja depende en gran parte del tipo de picó del que se está hablando. Sin embargo, no puede negarse que todos tienen una misma raíz que puede rastrearse en la forma de bailar de los viejos que van al picó salsero.

Frente al baile centrado en el torso erecto, en una “espinas dorsal” hacia y desde la cual se conformarían los movimientos de las otras partes del cuerpo, el baile “mulato”, policéntrico o descentrado, espacializó una *estructura sentimental* alternativa. Este tipo de alternativas indirectamente vendrían a representar brechas democratizadas anticoloniales en el terreno de la hegemonía (Quintero, 2009: 57).

Y es éste el camino por el que ha avanzado el germen picotero. Al desafiar las formas de bailar de los europeos, el baile “mulato” atacaba la estética de los dominantes.

Estos ritmos tienen innegablemente una tradición africana muy arraigada visible en la herencia de los tambores.

Quincy Jones dijo que ‘la esencia de la música africana como la conocemos es el sonido de los tambores’ (Jones, 1977). El baterista de be-bop jazz, Max Roach, lo describió como ‘política en los tambores’ (Lipsitz, 1994:38) – recordatorios sonoros de una herencia africana común, ausente en la retórica política, pero capturada en la música (Connel y Gibson, 2003: 139).⁸¹

Se trata de un protagonismo de la percusión que se ve reflejado simbólicamente en baile y en el efecto que produce la vibración de los bajos sobre el cuerpo. Además, es una postura política inconsciente, porque el sonido de los bajos es un discurso en sí mismo, fácilmente visible en Cartagena desde los tiempos de la Colonia.

Los Cabildos eran convocados y visibilizados por el lenguaje del tambor poblado de rasgos y claves africanos, al cabildo picotero de la verbena y a su tribu de bailadores, la congrega el tambor electrónico sublimado etnotecnológicamente en el picó: en el principio de algo nuevo vuelve a estar África, como intersección simbólica, a través del picó y de la verbena o caseta como cabildo que se revisita sin perspectiva logocéntrica, no solo en Colombia, sino en otros lares del Caribe geográfico, como en un principio, cuando todo era la música (Contreras, 2002: 7).

⁸¹ Texto original: “Quincy Jones has said that ‘the essence of African music as we know it is the sound of the drum’ (Jones 1977). Be-bop jazz drummer Max Roach described it as ‘politics in the drums’ (Lipsitz 1994: 38) – aural reminders of a common African heritage, absent in political rhetoric but captured in the music”.

El elemento principal en las canciones que suenan en el picó es la percusión, pero no se trata únicamente de la percusión de instrumentos, también en la voz hay muchos elementos que acentúan el “golpe”, en especial en el “espeluque”, del que hablaremos más adelante. El golpe es lo que rige la fiesta: el golpe del tambor, el golpe de los bajos y el golpe marcado en el baile con las caderas, los brazos y los saltos cuando llega la euforia. Eso sin mencionar “el choquecito” que es un baile en el que hay un golpeteo de los cuerpos, uno contra otro.

El *meke* en el cuerpo

Un picó debe invertir en tecnología y estar renovando su imagen y la calidad de su sonido constantemente porque un aspecto esencial en él es la sensación que produce la vibración de los bajos en el cuerpo. Un picó no es una fiesta cualquiera, su encanto, según los seguidores y los mismos picotereros, consiste en sentir la música, y no solo en lo auditivo o emocional, sino sentirla físicamente en el cuerpo. La gente que va a un picó está ansiosa por sentir “el meke”, “el golpetazo”, el “mondagazo”, o “el fresco” (refiriéndose a la onda que se siente como viento).

Me explican que un *meke* es un puño dicho de forma coloquial. Es un término adoptado de los barranquilleros que define en lo que todos estamos de acuerdo: un golpe. Significa entonces que el público busca sentir el bajo en las entrañas, sentir el golpe que produce la vibración de una frecuencia tan baja: “Frecuentemente debe recordarse que la música es un medio físico, que consiste en ondas sonoras, vibraciones que el cuerpo puede sentir incluso si no las puede oír. Lo sonoro

jamás es distinto a lo táctil como un dominio sensual (De-Nora, 2004:86).⁸²

La primera vez que tuve esta sensación estaba en el barrio el Porvenir un Viernes Santo a la una de la tarde. Caminábamos por unas calles estrechas por las que no cabe un carro. Llegamos frente una casa dónde estaba el picó El Pequeño Jr. Se trataba de un solo parlante grande pintado de colores fosforescentes acompañado por una consola y un par de brillos. Sin embargo la potencia de sus bajos me abrumó. Tal vez lo estrecho de la calle hacía que el sonido se encerrara y rebotara entre las paredes, pero la sensación me impresionó. Sentí, cuando entré en la onda expansiva del bajo, que no se percibe en los oídos sino en el pecho, una vibración que sube la presión arterial y te invade los pulmones. Entonces te falta el aire. Antes de que descifrara esa extraña sensación que me invadía, el dueño del picó, que estaba frente al equipo tranquilamente sentado, pidió que bajaran el volumen de la música, justo a tiempo para evitar lo que yo sentí como algún tipo de colapso de mi cuerpo. De inmediato me recuperé para conocer al personaje, pero la sensación no la olvido.

Solo una hora más tarde iría por primera vez a una fiesta de picó. La tradicional fiesta de palenqueros que se hace todos los años en esta fecha con El Conde y su música africana. El golpe de los bajos estaba presente pero ya no me sobreco-gía. Esa primera sensación no la volvería a tener en ninguno

⁸² Texto original: "Moreover, it must be remembered that music is a physical medium, that it consists of sound waves, vibrations that the body may feel even when it cannot hear. The aural is never distinct from the tactile as a sensuous domain".

de los otros picós que oí tocando, por el contrario, cada vez se me haría más familiar y empezaría a entender este sonido, a disfrutar la sensación del “fresco” en el cuerpo. “Tal vez la música tiene la capacidad de ser socialmente poderosa como fuente de agencia porque, como un acontecimiento que se mueve a través del tiempo, nos permite, en caso de aferrarnos a ella, participar en una especie de comunión visceral con sus propiedades percibidas” (DeNora, 2004: 161)⁸³ y en el caso de los picós la comunión visceral es un aspecto literal. Este *meke* tiene ciertas propiedades adictivas, además de una agencia que se manifiesta en el alcance sonoro-vibratorio que logra, imponiéndose espacialmente.

El *meke* es una de las razones principales por las cuales la máquina es tan importante. Es lo que diferencia un picó de cualquier otro equipo de sonido. Si un buen picó se distingue de uno regular es por su potencia y la capacidad de generar esta sensación en el cuerpo de los bailadores. Ante tal vibración el bailaror parece olvidar sus problemas, hipnotizado por una frecuencia que solo da paso al goce. El *meke* genera en el espectador un respeto hacia la imponente de la máquina y deja claro que se trata de una fiesta: ese impacto en el cuerpo tiene como fin empujar al baile y, como diría Namy Way, te hace bailar aunque no te muevas.⁸⁴

⁸³ “Perhaps music has the capacity to be socially powerful as a resource for agency because, as a way of happening that moves through time, it allows us, should we latch on to it, to engage in a kind of visceral communion with its perceived properties”.

⁸⁴ Conferencia dictada en la universidad Central, septiembre 29 de 2010.

No hay forma de hablar de un picó sin hablar del *meke*. Es algo que está presente en las conversaciones de la gente cada que se menciona este tipo de fiestas. Javier Acosta, ingeniero de sonido de El Rey de Rocha, explica:

Javier Acosta: El bailador es muy exigente. El bailador es exigente y a él le gusta, por ejemplo, con determinado sonido, por ejemplo, los bajos. Los bajos le gustan tan exagerados, que la presión acústica le remueve el cuerpo, la ropa se te mueve, ya. Los brillos bastante estridentes. Eso es una cultura de acá de la costa que poquito a poquito ahí la vamos calmando (risas) porque es perjudicial para la salud.

Entrevistador: Se supone que en general algunas técnicas dicen que sería un vatio de sonido por cada persona ¿Ustedes la mantienen o se sube un poquito más?

Javier Acosta: Así es. Así es. Científicamente...pero hay que elevarla un poquito más. Digamos que el doble. Que no sé cómo hace el bailador, en la parte delantera eso tan lleno, como haces para soportar esos bajos que a veces tú no puedes ni respirar. (...) La capacidad de El Rey es de setenta mil vatios. Pero maneja cincuenta mil vatios reales, en toque grande (...) pero no se puede manejar mucha potencia hacia afuera porque perjudica también a los vecinos (...) hay sitios donde no se puede llevar el equipo. En el caso de Chambacú, cuando lo ponemos mirando hacia Bocagrande, eso no dura diez minutos, que está bastante lejos desde Chambacú, allá a los edificios de Bocagrande, allá se activan las alarmas de los carros, con la frecuencia de los bajos, porque tenemos cabinas especiales...y los carros

son muy sensibles a las vibraciones y se activan las alarmas. Tu sabes que viene la gente desde afuera a descansar, a donde no haya bulla, a donde haya tranquilidad, y nosotros a poner esos equipos como si fuera un terremoto. Ellos se quejan enseguida y toca aminorar la potencia”.⁸⁵

El *meke* de los picós, esta potencia que retumba, es uno de los factores que más molestan a sus enemigos y que interrumpe continuamente el proyecto turístico de la ciudad: “Promover una música que suene siempre tan estridentemente es, en sí, una provocación intolerable para una elite acostumbrada a reunirse alrededor de un piano de cola o de algunos suaves boleros. Y como si no fuera suficiente, los champetúos hacen escuchar a toda la ciudad el recital de sus picós, también conocidos como ‘tumbatechos’” (Cunin, 2003a: 285). Estas provocaciones han traído conflictos ubicados en el plano de lo simbólico, tales luchas tienen connotaciones de clase y raza siempre bajo el evitamiento que caracteriza los conflictos en Cartagena. Se trata de una lucha por el paisaje sonoro, son las tensiones entre lo que la cultura hegemónica considera una musicalidad “correcta” y las expresiones festivas populares retumbando a todo volumen y de forma indiscriminada por toda la ciudad.

Lily Kong explica la forma en la que es poderosa esta característica picotera: se trata de alcances intangibles pero identificables muy difíciles de contener:

⁸⁵ Entrevista a Javier Acosta, sede de El Rey de Rocha, julio de 2010.

(...) precisamente debido a la falta de control que tienen los oyentes sobre la música que escuchan, y debido a la discreción de esta música el impacto de la música en la configuración de nuestra comprensión del mundo incide mucho más de lo que nos damos cuenta. La música altera el impacto que los lugares tienen sobre nosotros, sin siquiera permitir que los reconozcamos como tales (Kong, 1995: 195).⁸⁶

Así, aunque de forma no muy discreta debido al poder del *meke*, la música de los picós invade de forma incontrolable los espacios aislados y diseñados para lo comercial de la Cartagena turística, alterando la percepción de estos y afirmando una comprensión del mundo diferente: “El ritmo “negro” que nació en la resistencia contra el sufrimiento en América, es el sonido de la subversión del poder en todo el mundo” (Aníbal Quijano en Quintero, 2009: 35) y el picó es el vehículo difusor más efectivo de este sonido. La fiesta de picó es celebración contra el sufrimiento y su poder sonoro está contenido en la máquina, que además aparece como una extensión del cuerpo imbuida en agencia y sublevación.

La máquina

Si la máquina es una fuente de agencia es porque también ha sido incorporada. Ya vimos cómo el sonido afecta al cuerpo,

⁸⁶ Texto Original: “Yet precisely because of the listeners’ lack of control over the music they hear, and because of the unobtrusiveness of such music, the impact of listening otherwise in shaping our understanding of the world is far more insidious than we realize. It alters the impacts that places have on us without our even recognizing them as such”.

como el *meke* tiene alcances físicos y sensuales más allá de los sonoro, y en este apartado veremos cómo las significaciones que se les atribuyen a estos aparatos evocan una corporalidad extendida, un encarnación del ego del dueño, que es simbólicamente más poderoso entre más grande y adorado sea su picó.

En el estudio de Rafael Puentes varios cantantes y picoteros discuten de dónde viene la palabra picó. Algunos opinan que de “peeks”, la marca de unas agujas para vinilo muy famosas que se utilizaron durante décadas en los picós más viejos, antes de la tecnología del CD, que está siendo reemplazada ahora por el MP3. Charles King dice que picó es el nombre que se le daba a todo equipo hecho de manera artesanal y que de ahí quedó el nombre. El ahijado de Pacho Manjón (dueño de El Conde), Edwin Polo, confirma la versión de los intelectuales que han escrito sobre el fenómeno: La palabra picó viene de “pick up”, en inglés, levantar; algo que puede moverse. Un picó es entonces una discoteca ambulante, un equipo de sonido de gigantescas proporciones que se mueve, se instala en diferentes partes de la ciudad y suena durante varias horas con música exclusiva a muchos decibeles (Contreras, 2008; Muñoz, 2002; Martínez, 2003).

Cuando hablo de discoteca ambulante me refiero a sistemas de sonido que pueden llegar a compararse con los que se utilizan en un concierto: una serie de parlantes, bajos, medios y brillos, dispuestos uno al lado del otro o uno sobre otro, incluso con una estructura de torres de aluminio. Tiene además las correspondientes consolas y ecualizadores,

sin contar aquellos que han invertido en luces, máquinas de humo, pantallas de plasma, entre otros equipos. El picó hoy en día es un sistema de sonido complejo y totalmente tecnologizado.

Sin embargo, si se retoma la idea del “pick up” y se considera que los picós más gigantescos logran ser transportados, cualquier máquina que reproduzca sonido con gran potencia merece este nombre en Cartagena. Así, el picó tiene la capacidad de moverse sin importar su tamaño. Esta característica refuerza la idea de una máquina corporeizada, vehículo físico de una sonoridad alimática, como el cuerpo lo es de un espíritu.

Un picó es entonces un equipo de sonido de grandes parlantes. Por esta razón, cuando le preguntaba a Namy Way, productor de videos de champeta, cuántos picós había en la ciudad, su respuesta fue tan diciente: “Puede haber por lo menos 800 picós porque hay uno casa de por medio”. Estos pequeños picós caseros, que son grandes en comparación con el equipo de sonido que se compra en una tienda de cadena, constan de por lo menos uno o dos parlantes de alrededor de un metro de altura. Estos picós no tienen un fin comercial. Se ponen a sonar en las terrazas de las casas los fines de semana solo por el placer de oírlos, de sonarlos y de exhibirlos, o para animar fiestas familiares o de barrio.

Según Pacho Manjón, los picós son una cultura tan arraigada en las clases populares cartageneras que no es de extrañarse que haya casas dónde escasee el alimento pero sobren los parlantes. Según él, si a un cartagenero le entra plata la

mete en el picó, excepto por Pambelé,⁸⁷ que fue el único que no montó uno.

En estos barrios, donde las calles se vuelven caminos desapimentados sin transporte público, donde los cortes de agua y de luz hacen parte de la vida cotidiana, donde las personas que tienen un empleo fijo se cuentan con los dedos de una mano, cada casa tiene su equipo de sonido, una grabadora, una simple radio en las más modestas, y siempre hay “baffles” en la terraza, frente a la casa, para que la música sea escuchada por los vecinos, que además tienen sus propios equipos (Quintero, 2009: 271).

Este gusto por el sonido público se extiende ampliamente por el Caribe y la escena anteriormente descrita que ocurre en Puerto Rico, es la misma de cualquier barrio del “suro-riente” cartagenero, la diferencia es que aquí estos “baffles” son picós estridentes. Existe así una afición por poner cada vez más bonito el equipo, por conseguirle música exclusiva, bien sea traída del exterior o producida. Los picós son mimados como niños, cultivados como plantas, tratados como seres vivos. Tienen nombres y apodos, amigos y enemigos. Tienen personalidad y caprichos.

Así, cada picó tiene un nombre y se le personifica bien sea con un dibujo, con un apodo, o a través del lenguaje dándole cualidades humanas como la voluntad. No es de extrañarse

⁸⁷ El boxeador antes mencionado “Kid Pambelé” nacido en San Basilio de Palenque.

que mucha gente desprevenida se pregunte si alguno de los dueños de El Rey de Rocha lleva por nombre Reinaldo, ignorando que es la forma cariñosa de decirle a la gigantesca máquina. Otros se refieren, por ejemplo, a que el picó no quiso sonar correctamente y lo cuidan entre semana porque consideran que necesita alimentarse. Por otra parte están los telones de los picós salseros, con dibujos que apelan a las características de cada uno, y si no tienen telones, como los de champeta, por lo menos sí tienen dibujadas letras en colores neón que según sus dueños definen la “personalidad” del picó.

Fotografía 10. Picó El Guajiro



Fotografía de Omar Romero.

Al final los picós, son tan corporeizados que resultan humanizados, mascotas maquínicas para el disfrute corporal de sus amos, que nacen, crecen, reproducen música y, como ha sido la suerte de muchos, mueren, quedando sus restos empolvados en algún garaje. Para Christopher Small (1999) “El concepto de paisaje sonoro esta en sí mismo anclado en una forma de escucha que solo se vuelve posible a través del desarrollo de formas tecnológicas de mediación y grabación”;⁸⁸ y el picó se ha vuelto la forma predilecta de expresión de esta cultura, asemejándose a una extensión fálica de su orgulloso dueño, merecedora de atención, cuidado y portadora de un poder reproductivo: el de crear un paisaje sonoro, una estética tecnofílica. Michel Birembaum explica cómo

El picó es en sí emblemático de una apropiación de la tecnología muy propia de la cultura popular. Inmenso, poderoso hasta sacudir los huesos, bautizado con nombre e incluso apodo, el picó es el poder tecnológico antropomorfizado y fetichizado, dominado por el DJ, que lo amaestra (Birembaum 2005: 208).

Esta dimensión antropomorfa vuelve al picó un miembro más de la familia. Por esta razón no es de extrañarse que muchos negocios picotereros sean familiares, manejados principalmente por hombres.

⁸⁸ Texto original: “The concept of soundscape is itself anchored in a form of listening that only became possible through the development of technological forms of mediation and recording”.

Para Pacho el picó es como un hijo; “crece con uno, se alimenta de lo que uno le dé, de lo que uno le invierta”. Sin embargo, para Pacho el dinero que se le mete a un picó no se recupera, el picó es un hobby. “El Conde es el único picó que dio plata. Y de pronto El Rey de Rocha, que dicen que cobra tres millones por noche”. Edwin, su ahijado, me cuenta que los picós son una cuestión de familia, de un gusto que se hereda desde pequeño. Aun cuando los espacios económicos para los picós son restringidos, los aficionados sueñan con llegar algún día a vivir de su hobby.

El picó es una tradición cultural que se hereda. “La estridencia no la da el tambor sino una máquina de sonido totémica y divisa: el picó, majestad que muestra las mismas características de continuidad funcional en el relevo generacional e instrumental, de los grupos de tamboreros, gaiteros, guacharberos o cañamilleros, hoy en manos de los modernos reyes del espeluque” (Contreras, 2008: 129). La idea de reyes persiste independientemente si se habla de Chawala, el DJ principal del picó más grande de la ciudad, o del picotero de barrio que rinde culto a su máquina casera. No en vano Nevis Quintero afirmaba que “el picó es su vida”, sintiendo la ausencia de su máquina, hace demasiados meses guardada, extensión de su propio cuerpo, un cuerpo social.

Esto se debe a que un picó es un centro de socialización muy importante, se cobre o no boleta. Tener un buen picó implica en esa medida estatus social, que los vecinos, los amigos o incluso los desconocidos admiren la máquina, disfruten la música y decidan allí hacer su rumba. Como vimos, que

un picó se vuelva un negocio es bastante difícil, de allí que la mayoría de sus dinámicas barriales sean públicas.

Dentro del mundo picotero comercial (los que ven el picó como un medio para conseguir toques en eventos pagados), los equipos se clasifican por tamaños y existe la división entre picó y picó junior. Los primeros tienen más de seis bajos. Los picó junior tienen menos. La mayoría de estos últimos funcionan como discotecas, cobrando una tarifa por noche, por poner música y animar fiestas privadas, como si se tratara de contratar una “miniteca”. No obstante, hay picós considerados junior que son contratados por organizadores para hacer eventos abiertos al público y cobrar boletería. También está el caso del picó Gémini Junior, que es un picó bastante grande, cuyo nombre es en honor a otro picó. Según cuenta Mr. Black, dueño de la máquina, le puso Junior, a pesar de que es un picó grande, en homenaje al Gémini del Chamba, que antiguamente era del productor Luis Cuellar, quien le producía canciones a Mr. Black.

Un picó se mantiene y crece gracias a su estatus y a capital simbólico. Si bien el picó no es tan fácilmente un negocio y el capital económico es limitado, lo importante es tener poder en el terreno de lo simbólico. “El que pega es el nombre. Es el que cuenta”, opina Nevis Quintero, picotero de El Temible. Este estatus se logra a través de una inversión considerable en dos aspectos principales: la tecnología y la música exclusiva. Estas dos variables arman al picó. Lo primero, por supuesto, es la máquina que, como se decía más arriba, tiene una serie de características particulares respecto a su tamaño, su estética y su posibilidad de ser corporeizada. En

un picó, como extensión fálica, el tamaño importa, así que siempre es grande, aún si se habla de un par de cajas hechas artesanalmente o de los 16 bajos que tiene el Rey de Rocha. Uno solo de estos parlantes ya es mucho más grande que un equipo de sonido común, porque además, el picó está pensado para funcionar en la esfera pública.

La función de esta máquina, aparte de lo más importante, que es producir sonido, está en deslumbrar al espectador. Por esta razón constantemente se está renovando la imagen de los picós en fiestas anunciadas a través de los carteles como “estrenando nueva imagen”. Estas innovaciones no solo consisten en repintar los letreros, sino que también implican la compra de nuevos equipos, bien sea en parlantes o en estructuras para hacerlo ver más grande, tarimas, luces, láser, pendones, humo, entre otros.

La música, por su parte, asegura un público que va a divertirse escuchando y bailando los exclusivos. Se trata de un camino de construcción conjunta de estos dos aspectos para lograr un sonido particular, muy diferente al que siguen los artistas. En el picó lo que suena a duras penas se parece a lo que se graba en el estudio.

En el picó existe una creación de un sonido particular en la producción y reproducción de la música, que es muy diferente que el recorren los cantantes y músicos a la hora de grabar una canción. Como extensión del cuerpo del DJ o de su dueño, la máquina permite al picotero tener un impacto sobre cientos de personas asistentes en términos sonoros y físicos, cuyo resultado final es el baile; que el meke golpee el cuerpo del que festeja y lo haga moverse de forma casi invo-

luntaria, que el perreo le vaya marcando una candencia y que finalmente no tenga muchas más opciones que dejarse llevar.

Baile y sexualidad

Níber García es champetúo de la vieja guardia, anterior DJ del picó Sabor Estéreo. Se considera a sí mismo salsero porque creció oyendo esa música, pero va también a eventos de champeta y no se pierde ninguno que toque cerca a su barrio. Define el baile de champeta como cadencioso:

Cadencioso, o sea el movimiento. Tú sabes que uno ahí mueve la cintura y se acomoda. La cadencia consiste en que yo baile así y usted se me acomode, o sea, sin perder el ritmo, no es que usted baile por un lado y yo por el otro. Mamita, pa' aclararte más el término, la cadencia consististe...o sea, eso es como un golpeo de cintura, eso es como cuando uno ve una muchacha que tiene la barriguita afuera y tiene el estómago planítico así, y baila con esa cadencia así que se mueve pa' allá y pa' acá, o sea, lo atrae a uno. Ya tú lo que quieres es llegar y moverte al compás de ella. Al ritmo cadencioso. ¡Eso es cheverísimo!⁸⁹

Dice Níber explicando lo que se siente en uno de estos bailes cargados de sensualidad. Así, lo champetúo es una forma de moverse, no solo de bailar, también de caminar, de estar y de ver la vida, que define el disfrute, en gran parte sexual.

⁸⁹ Entrevista a Níber García, monumento India Catalina, 13 de abril de 2010.

Preguntándole a la gente al respecto, lo que más se obtienen son risas maliciosas, especialmente cuando hablan del “choquecito”. Muchas de las letras de champeta más exitosas tienen juegos de palabras de doble sentido, por supuesto apelando a lo sexual. Hay varios ejemplos al respecto, como la famosísima “Hamburguesa” de Mr. Black, que mientras estuve en Cartagena duró en el primer puesto de *rating* de la emisora Olímpica Stereo, cuya letra dice “(...) le gusta la hamburguesa cuando se siente caliente”, o la canción “El Clavo” de Melchor, “se trata de un rancho que se está cayendo, una casa inestable, y él está clavando aquí, en un doble sentido, clavo en la cocina, clavo en la cama”, dice Melchor y se echa a reír cuando me explica que el doble sentido es una forma de componer. También la champeta está cargada de denuncia social y letras sobre el amor y el desamor, lo que haría ligero clasificar esta música como únicamente sexual. En el danzal, las referencias a la sexualidad en las letras son completamente explícitas, lo que parece ir de la mano con una forma de bailar más gráfica y con la irreverencia de los más jóvenes.

Es innegable que en la forma de bailar en un picó hay una carga sensual y sexual muy poderosa, incluso si se trata de un salsero. Para bailar champeta en pareja el “cachaco” tiene que hacer un cambio mental. Pensar que lo que se baila es eso, simplemente un baile, nada personal. Bailar de esa manera con alguien en Bogotá tendría connotación mucho más comprometedor de lo que significa en este contexto. Gran parte del encanto de estas fiestas es que la gente es más desinhibida y disfruta del baile sin tanto tabú.

Para Elizabeth Cunin (2003a: 284) “Es, sin duda alguna, en su evocación directa y a menudo sonora de la sexualidad que los textos de la champeta manifiestan su poder subversivo y su carga social de manera más directa”. Debido a este carácter subversivo, uno de los aspectos más criticados por los opositores sobre esta música son letras. “La champeta, un atentado contra la música africana y sus cultores, si Miriam Makeba o Diblo Dibala escucharan y entendieran los desastres de letras que se cantan en esos temas, se avergonzarían de que su música hubiera llegado a estas tierras”.⁹⁰ Aparte de lo errado que está en suponer que este par de cantantes ídolos y hermanos de la champeta se sentirían avergonzados (todo lo contrario según lo manifestaron en el último Festival de Champeta celebrado en agosto de 2010, al que fueron invitados) la “pobreza” de las letras de la música picotera es una crítica muy común. Sin embargo, esto tiene origen en una forma estética heredada por generaciones dónde prima lo sonoro sobre lo lírico:

Surgida de grupos humanos a los cuales se había privado de la palabra –los esclavistas acostumbraban agrupar esclavos procedentes de distintas regiones africanas que hablaban diferentes lenguas, para que no pudieran comunicarse entre sí–, la “lírica” de la canción en este tipo de músicas ocupa un lugar secundario. La comunicación, más que con palabras, se establece con los ritmos (sean en la sonoridad de la

⁹⁰ Joseolo en foro del diario El Universal, en: <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/sucesos/sicarios-intentaron-asesinar-al-empresario-jos%C3%A9-quessep>.

percusión, en los cantos o bailes), con los *toques* de tambor y con las expresiones corporales” (Quintero, 2009. 42).

Así, en este tipo de ritmos pensados para bailar, el contenido y profundidad de las letras es lo de menos. Vila y Saman hablan de “modos de escucha selectivos” que tienden a “borrar o minar aquellos elementos que pueden causar disonancia ideológica –en este caso, las letras– y acentuar los aspectos musicales (el ritmo y el arreglo musical) y el valor de la canción como afirmación cultural” (Aparicio, 1998 en Vila y Saman, 2006). En la música de picós se maneja un lenguaje más corporal que literal.

Los champetúos, (entre los que incluyo a los que bailan danzal, aunque muchos de ellos podrían tener objeciones) son muy conscientes de lo empapada en sexualidad que está la fiesta picotera. La diferencia radical es que ni les parece vulgar ni se escandalizan. Es un comportamiento naturalizado en sus cuerpos a través de muchas generaciones, y es posible ver a niños muy pequeños bailando champeta como los mayores, sin mayor morbo. Lo que se pierde en estos sitios más que el pudor, como podrían opinar varios de los cartageneros de clase alta, es el morbo:

(...) las personas que lo bailan, convencidos a plenitud del disfrute y el goce cercano de los cuerpos, en el cara a cara de los gestos y fundamentalmente, en los movimientos convulsionados que acentúa la pelvis en la sugerencia silenciosa de la sensualidad que puede leerse también como la provocación instintiva del apetito sexual que se sacia con la vista para el observador; para la pareja, existe sim-

plemente el baile y el posibilitador del mismo, el cuerpo envuelto en la cadenciosa y pegajosa música que los amarra, para perpetuar festivamente el movimiento de hombros y caderas (Muñoz, 2002: 74).

La gente se está divirtiendo, se está expresando en su cultura altamente sexual y está usando la fiesta y el baile como una forma de catarsis social. Tanto así que, como afirmé anteriormente, fue una estrategia de mercado llamarle al baile de champeta, terapia: “Lleva ese nombre porque cuando la gente baila parece entrar en trance” (Cunin, 2003a: 311).⁹¹ Tia De Nora (2004:161) afirma en su libro *Music in evereday life* que la música tiene propiedades terapéuticas en la medida en que afecta el cuerpo directamente y puede cambiarlo de estado anímico, algo observable en las fiestas de picó:

Tal vez el ejemplo más claro y más dramático de este proceso puede encontrarse en la terapia médica basada en la música, en la que la música es usada como una base para la bio-retroalimentación, donde uno puede, en y a través de la identificación con propiedades musicales particulares, alterar estados fisiológicos y emocionales y la conciencia corporal.⁹²

⁹¹ Entrevista a Manrebo, en Elizabeth Cunin, «Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)».

⁹² Texto original: “Perhaps the clearest and most dramatic example of this process can be found in medical-based music therapy, where music is employed as a template for bio-feedback, where one may, in and through identification

Viviano Torres me aclaraba en su entrevista que la “terapia” hace referencia al baile, no al tipo de música que es la champeta⁹³, dado que se cree que tiene propiedades desestresantes bailar de esa forma, sin tanto tapujo, y en un contacto directo pero no morboso con la condición sexual del ser humano.

Así, el hombre, mientras baila, está mostrándole a su pareja su sexualidad. Según un par de muchachos passa-passistas, es la forma en la que la mujer mira a ver si quiere “comprar ese mercado”, y si hay química y se ha llegado a un punto de intimidad en el baile, el hombre intentará besar a la chica y de ahí en adelante lo que ella permita. Si ella se niega seguirán bailando de igual manera, hasta que alguno de los dos se canse. Es, sin embargo, bastante difícil de determinar cuál es este punto de intimidad que da cierto permiso de pasar de lo simbólico del baile a algo concreto, ya que hay algunos que bailan de esta forma sin tener ninguna intención directamente sexual con su pareja, pueden ser, por ejemplo, viejos amigos.

Este ritual de cortejo, no obstante, no es muy diferente al de la salsa, el merengue o casi que cualquier baile que se haga en pareja. De hecho, últimamente se ha esbozado una corporalidad dancística mucho más explícita en términos sexuales con ritmos mundialmente aceptados como el reggaetón y el pop.

with particular musical properties, alter physiological and emotional states and bodily awareness”.

⁹³ Entrevista con Viviano Torres, Edificio Comodoro, 31 de marzo de 2010.

Nos referimos a una música que se constituye el diálogo entre los agentes sonoros y los cuerpos danzantes. No es fortuito que (...) uno de los significados ancestrales del baile sea la expresión creativa de ritos de fertilidad (...) que perpetúa la seducción (...) y en ese sentido, constituye una apertura indeterminada del *foreplay* erótico y, simultáneamente, un rito de ciudadanía, como comunicación entre cuerpos que llevan marcadas en la piel la cultura y la historia (Quintero, 2009: 55).

Así, el hombre, o incluso la mujer, pueden intentar llegar a cierta intimidad a través del baile. También, por supuesto, se puede bailar con cualquier amigo o pariente sin mayor problema o escándalo, aunque, obviamente, de una forma diferente. Todo depende de la cercanía de los cuerpos.

Por supuesto hay quienes piensan que este tipo de baile es vulgar, pervertidor e incluso satánico, y muchos otros adjetivos que pueden verse en los comentarios de la gente por internet⁹⁴ que definen lo mucho que escandaliza este tipo de fiestas y de bailes a las personas del interior del país, a muchos de los cartageneros y otros costeños, y tal vez a la mayoría de gente que no es público picotero. Además, muchas de estas personas piensan que la forma de bailar esta música, al invitar tan directamente a la sexualidad, tiene la culpa de

⁹⁴ En youtube hay un video cargado por papili2 titulado “Champeta baile satanico y pervertidor” (sic) que es una nota periodística sobre la forma de bailar champeta. El usuario comenta a continuación: “mara derrumbar mas la moral baile para abrir mas la mente hacia el sexo desprabado no hay cosa ke se haga ke no haiga sexo de por medio” (errores textuales).

tantos embarazos en adolescentes en Cartagena. Ahora bien, en Bogotá no se baila champeta y también hay montones de embarazos adolescentes, así que el baile puede ser el último de los peldaños que contribuyen a este problema.

Tal vez los verdaderos motivos que se esconden tras tanto repudio se hallan en que

(...) en la historia de la música occidental, la subversión de la autoridad y la seducción por medio del cuerpo, han sido dos amenazas constantes para los sectores hegemónicos. Para esta autora (McClary) lo político de la música se encuentra en la forma en la que se relaciona con el cuerpo, y desestabiliza las convenciones socialmente aceptadas de género, subjetividad y sexualidad. Desde esta perspectiva la terapia ha subvertido la autoridad de los discursos tradicionalistas y conservadores, siendo además una música con un indiscutible poder de seducción (Bohórquez, 2002: 8).

Este poder es visto por los opositores como amenazante, por un lado porque es la manifestación de una cultura que históricamente ha tratado de invisibilizarse. Por otra parte, porque esta cultura, con sus bailes “obscenos”, es altamente tentadora, encarnando así unas características morales asociadas con el pecado sexual. Esta es una característica ambigua porque a la vez que seduce causa repulsión. Peter Wade explica cómo

Los negros establecen una independencia musical de algún tipo que es símbolo de su identidad como grupo negro y su estado de separación (...) la música que ellos crean o usan, aunque frecuentemente menospreciada como inferior y vulgar, ruidosa y licenciosa, puede también ser retomada por la sociedad no negra dominante y reincorporada en su mundo, quizá porque parece encarnar cierto impulso dionisiaco que es particularmente atractivo (Wade, 1997a: 325).

Sin embargo, debe tenerse cuidado con naturalizaciones que hablan de una condición sensual-sexual del negro expresadas a través del baile. Bailar es un ejercicio cultural construido y no corresponde por naturaleza a ninguna raza. Catherine Nash explica cómo estas asociaciones han desorientado las políticas públicas culturales:

La danza, como la música, es una forma cultural y una práctica especialmente susceptible a lecturas esencialistas sobre un ritmo ‘natural’ y sobre actitudes instintivas a menudo inscritas en personas racializadas que suponen una propensión genética a los movimientos rítmicos apoyados en una división entre moverse y pensar, mente y cuerpo. La imagen del bailarín bailando para el mundo externo y más allá de las palabras y el poder no proporciona fácilmente un modelo efectivo de estrategia política ni tampoco una política cultural útil (Nash, 2000: 657).⁹⁵

⁹⁵ Texto original: “Dance, like music, is a cultural form and practice especially susceptible to essentialist readings of ‘natural’ rhythm and instinctive aptitude

Que el tambor sea una herencia africana predominante en los picós y que a través del baile haya una catarsis que involucre aspectos sensuales muy marcados, no significa que el champetúo sea necesariamente negro, sexual y naturalmente bailarín. Las naturalizaciones de este tipo también han sido criticadas con severidad por Michael Birenbaum (2005) quien afirma que la champeta no es subversiva en sí misma ni representa la reivindicación de los valores africanos de forma consciente y que, de hecho, son peligrosas estas afirmaciones al reforzar imaginarios sociales excluyentes. Por esta misma vía, aunque adjudicándole un poco más de poder transgresor a la danza, Ángel Quintero (2009: 52) afirma:

Si la danza caribeña tiene que abandonar la cabeza para asentarse en el culo, se *fetichiza* aquel mundo donde la expresión somática ha ocupado, como la esclavitud “racial”, un lugar fundamental; el baile caribeño se presenta, pues, como una desenfrenada sensualidad irreflexiva. Quisiera, por el contrario, argumentar que la naturaleza transgresora comunicativa de sus músicas y danzas se ubica precisamente en el intento de romper –en sus zigzagueantes definiciones de humanidad, espiritualidad y ciudadanía– con esa dicotomía conceptual (cuerpo-mente).

often ascribed to racialized people whose ‘supposed genetic propensity for rhythmic movement rests on an implied division between moving and thinking, mind and body’ (Desmond, 1997b: 41). The image of the dancer dancing to a world elsewhere and beyond the reach of words and power does not easily provide a model for effective political strategy, nor useful cultural politics”.

Así, el poder subversivo de la música picotera no se encuentra en un discurso determinado, ni en la reivindicación política de las negritudes. Su poder está en el baile que rompe un orden de corporalidad y pensamiento: El champetúo disfruta del picó y de bailar en este porque es una forma de expresión cultural con la que se siente identificado, que responde a otras lógicas epistemológicas.

El “espeluque”

Las canciones de champeta criolla y danzal tienen un elemento esencial para la fiesta: el “espeluque”. El *espeluque* es un pedazo de la canción donde predomina la percusión, se omite la melodía completamente y tiene un estribillo que la gente se aprende con facilidad. Esta voz es igualmente percusiva y es cantada prácticamente sin variar el tono.

Explica Sonwyl Muñoz, DJ del picó El Imperio:

El espeluque es la parte de la canción donde por lo regular le quitan el bajo. La canción viene en armonía, en una armonía y entonces, cuando viene el espeluque, quitan el bajo de la canción y queda solo la percusión. [Se le dice así] porque es el pedacito donde la gente se espelUCA. Aquí en Cartagena hay una costumbre de los bailadores de champeta y es que no te bailan la canción...bueno ahora sí ya lo hacen pero hubo un tiempo cuando se le inventó el nombre del espeluque era por eso. El disco salía y no bailaban, no agarraban a la pareja hasta que no llegara el pedacito ese. Se quedaban solos tomando la cerveza, sirviendo el trago, hasta que llegaba el pedacito ese “viene el espeluque” y

pues por eso se les inventó ese nombre. Cuando iban a picar dos bailarines, esperaban que llegara el pedacito ese pa' poder... entonces ya el diskjockey como sabía, uno pone el pedacito ese, no lo pone desde el comienzo, sino ya donde va a llegar el espeluque.⁹⁶

El espeluque no hay que confundirlo con el coro. Las canciones de champeta tienen su coro melódico de acuerdo con la canción y se vuelve fácil predecir el momento en el que “viene el espeluque”, bien sea porque es introducido literalmente o porque lo preceden expresiones como “súbele, súbele, súbele” o “viene, viene, viene” o “que se pega, se pega, se pega” entre otras. Por lo general cada cantante tiene su forma de introducir el espeluque de forma rítmica. En el picó, mientras suena el espeluque el baterista que ha permanecido haciendo efectos de perreo durante toda la canción, enfatiza su labor, y el DJ anima a la gente con más fuerza cantando a todo pulmón el estribillo, sin poder evitar bailararlo junto con el público.

El efecto de todo ello es que la gente se pone como loca, los que no agarran a la pareja para hacer el famoso “choquecito” que solo se baila en el espeluque, saltan, botan la cerveza al aire y gritan el estribillo de tal forma que toda la fiesta se despeina, sin duda. De ahí su nombre. El espeluque es el momento de más euforia de una canción y el público lo espera con ansias para dar rienda suelta a lo que su cuerpo quiera expresar a través del baile. Nash (2000: 656) explica cómo la danza tiene

⁹⁶ Entrevista a Wilson Muñoz, estudio de Olímpica Stereo, julio de 2010.

la capacidad de liberar el cuerpo de las ataduras cotidianas y llevarlo a un estado desenfrenado:

Por lo menos alguno de los atractivos de la danza tanto en la ensoñación como en la teoría es la idea de escapar de la (auto) conciencia y de los límites y las demandas del mundo social, perderse a “sí mismo” en el movimiento, para encontrar un reino sin la mediación del pensamiento y de las cargas de la conciencia y el individualismo – bailar hasta marearse (Nash, 2000: 656).⁹⁷

Cuando hablaba de lo exigente que puede llegar a ser una fiesta de picó me refería a esto, a lo que implica liberar el cuerpo de las barreras sociales y entregarlo al disfrute del baile, del calor, del roce, de la caricia, del sudor y de los aromas. Calcular sin mucha mente y con más intuición la posición de los brazos, la empatía en los movimientos, la dosis de cercanía y la de alejamiento. Las parejas hablan muy poco, aún si se están conociendo, porque es tal el grado en el que sienten la música y el baile que una conversación banal los sacaría de este éxtasis en el que se concentran.

Es el baile el fin último de toda la industria picotera, el espeluche es el clímax. Dónde converge toda la empresa de los picós es en la fiesta, en el momento que el público decide si

⁹⁷ Texto original: “At least some of the appeal of dance in day dreams or theory is the idea of escape from (self)consciousness and the limits and demands of the social world, to lose ‘oneself’ in the motion, to find a realm unmediated by thought and the burdens of consciousness and individualism – to dance yourself dizzy”.

baila o no, aprobando una canción y volviéndola un éxito. “Todo el musicar es en serio, sí, hasta cantar canciones verdes en una fiesta de borrachos, y tenemos que juzgar cada acontecimiento musical por su eficacia ritual, en la sutileza y la exhaustividad con las que otorga los poderes de explorar, afirmar y celebrar sus conceptos de relaciones” (Small, 1999). Así, el picó es un musicar muy serio y eficaz en el aspecto ritual porque a través de la fiesta se da una reafirmación de una concepción de mundo muy específica mediada por las contingencias históricas, las relaciones desiguales de poder, una estética heredada y transformada, y una manifestación de otro orden.

Espeluque para Elizabeth Cunin es sinónimo de desorden. Espeluque es la expresión dialectal local para la palabra “despelucarse”, despeinarse:

(...) que en el lenguaje popular de la costa también significa desorden, locura, felicidad. Así pues, cuando llega el “espeluque” el cantante invita a los bailarines a que se muevan más, a que se liberen totalmente. En ese momento fiesta y desorden se vuelven sinónimos (Cunin, 2003a: 282).

Para Ángel Quintero (2009) este desorden es una característica de la música mulata, presente, por ejemplo, en la síncopa o en el montuno del son cubano. Y este “desorden” —que en realidad lo es solo por diferenciarse de la métrica eurocéntrica—, por lo generalailable, trasciende lo sonoro para romper también el orden social.

Para la cultura dominante cartagenera se trata de otra moral, una desviada. En efecto lo que está en juego son valores explícitos en el baile, incorporados a través de la música. Muñoz explica que los champetúos

(...) son en sí mismos, la música que los habita desde su temprana edad, para reafirmar que lo heredado es un problema de su etnia, que afinan cotidianamente como construcción constante, sujeta a la dinámica del desarrollo social y cultural donde les tocó nacer, crecer y vivir en función del sonido. La champeta es la memoria del sonido en el cuerpo del bailante, intuye como nadie la rítmica que lo habita, sabedor de poseer el goce del flujo sonoro, su manejo lo traduce en pases y cadencias nacidas en la inventiva del instante, en el disfrute intenso de bailarse la vida y todas sus maneras de existencias (Muñoz, 2002: 74).

La corporalidad, el *meke* retumbando por toda Cartagena, lo explícito de la sexualidad en el baile y el desorden colonizan de forma casi incontrolable el paisaje sonoro que afecta el cuerpo de maneras no del todo conscientes. Se trata de un

(...) “inconsciente colectivo”, formas propias de comunicar identidades y sentidos de pertenencia. Y es que, además de gozar, manifestamos simultáneamente diversas formas de cómo somos (incluyendo lo que hemos sido y podríamos ser) entretejiendo cuerpo y cultura: componiendo,

tocando, tarareando, cantando y, sobre todo, bailando
(Quintero, 2009: 66).

El poder de los picós, asociado con una corporalidad y sonoridad específicas tiene su explicación en que remite a un sentido de identidad y pertenencia con el lugar (Cohen, 1995). Dado que “los actos de interpretar música y escuchar son experiencias intersubjetivas y fisiológicas que se viven como movimientos corporales artísticos entrenados y socializados que afectivamente registran valores e ideas” (Meintjes, 2004), la centralidad de la fiesta de picós en Cartagena se debe también a que estas fiestas condensan una manera de llevar el cuerpo, de sentir y representar el mundo a través de la música y el baile, aspectos no disociados de un solo y complejo musicar.

