

hay cartas, informes, catecismos, normas, expedientes criminales, actas de fundación de colegios, testamentos, sentencias, censos, registros de ventas, autos y remates de tierras. En el caso de Colombia, la documentación provino del Archivo General de la Nación, de la Biblioteca Nacional de Colombia (Bogotá), del Archivo del Cabildo Indígena del Gran Cumbal (Nariño), de la Notaría Primera de Pasto, del Archivo Central del Cauca (Popayán). En Ecuador consultaron el Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador en Ibarra y en Quito, y el Archivo Nacional del Ecuador (Quito). De Europa citan documentación que conserva la Bibliothèque nationale de France (París), el Archivio Generale della Compagnia di Gesù (Roma) y el Archivo General de Indias (Sevilla).

Gran parte de las fuentes corresponden a versiones impresas de los escritos de las crónicas de Indias, de la relación de visitas de funcionarios de la Corona, la de legislación de la época –*Las siete partidas* de Alfonso X, el Sabio (1555), *Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias* (1681)–. También, se citan tratados del arte de la pintura, manuales para escribanos y para párrocos, diccionarios y textos de gramática de lenguas indígenas, actas de los cabildos, catecismos, constituciones sinodales. Todos estos impresos aparecen listados junto con la extensa bibliografía secundaria, es decir, los estudios referidos a los temas tratados. En total, la bibliografía ocupa veintitrés páginas con cerca de cuatrocientas referencias, la mayoría en inglés y en español. Es difícil detectar omisiones, una de ellas son los escritos de Alexandra Kennedy Troya sobre el arte colonial ecuatoriano.

El libro trae una selección de 57 ilustraciones tomadas de mapas y retratos de la época, detalles de murales y pinturas religiosas, dibujos de los escritos de Felipe Guamán Poma de Ayala, dibujos de los códices novohispanos, detalles de las pinturas murales de capillas doctrineras del altiplano cundiboyacense, grabados tomados de textos de la época en los que se puede apreciar escenas como las de un franciscano predicando a los aztecas, óleos que retratan ángeles arcabuceros, pinturas de castas novohispanas, pinturas halladas en las



tumbas de Tierradentro, vasijas con inscripciones y dibujos.

El texto comprende seis capítulos, fuera de la introducción y los comentarios finales. Al final el lector encuentra un glosario, las notas de pie de página, la bibliografía citada y un índice analítico. Los cuatro primeros capítulos cuestionan la noción del letrado como una referencia a una destreza exclusivamente alfabética, al examinar prácticas con géneros visuales y espaciales a las que estuvieron expuestos los nativos educados en diversos campos. Se muestra cómo estos géneros fueron modificados por los indígenas al combinarlos con formas de expresión nativas. Se explica cómo los lectores y espectadores indígenas asimilaban la producción escrita y visual de los españoles y la interacción entre ambas formas de alfabetización: la visual y la escrita. Los capítulos restantes –5, 6 y conclusiones– demuestran que “literacy” más que una mera tecnología, alude a una forma ideológicamente cargada de ver el mundo, extensiva a alfabetizados y a analfabetos por igual, y que en el caso de Hispanoamérica, sin duda, coadyuvó la dominación europea.

Los autores contemplan los casos de individuos sobresalientes como el mestizo don Diego de Torres, heredero del cacique de Turmequé, envuelto en pleitos para hacer valer sus derechos de sucesión, o Alfonso Florencio Inca y su fallido intento de formar parte del boato colonial, como también los de la gente del común: indios pastos y muisca que dejaron testamentos, o miembros de las comunidades Nasa

tratando de defender o recuperar sus tierras.

Las conclusiones del texto, que es de esperar pronto esté disponible en español, corroboran los hallazgos de estudios anteriores como el de la antropóloga Marta Zambrano Escovar en su libro *Trabajadores, villanos y amantes: encuentros entre indígenas y españoles en la ciudad letrada. Santa Fe de Bogotá (1550-1650)*, publicado en 2008 en Bogotá por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (271 págs., ils.). Ella aprovechó evidencias encontradas en los archivos judiciales y notariales de Santa Fe (hoy Bogotá) para observar a los indígenas de la ciudad letrada interactuar con las autoridades al verse implicados en casos de robo, concubinato y actos violentos. Para esta autora los testimonios acopiados en esos casos revelan la forma como los acusados se apropiaban de la mentalidad de los letrados en su intento por eludir los castigos. Zambrano, gracias a la lectura de fuentes históricas con una metodología etnográfica que la lleva a preguntarse por quién escribió los documentos, para quién, por qué, con qué resultados, ayuda a comprender el creciente control social ejercido por los españoles sobre el tiempo libre de la población indígena y, simultáneamente, revela que el mundillo de la documentación notarial, en especial los testamentos, le abrió a los indígenas un espacio para expresar sus anhelos y sus aspiraciones.

Patricia Londoño Vega

## “El alma de un género”

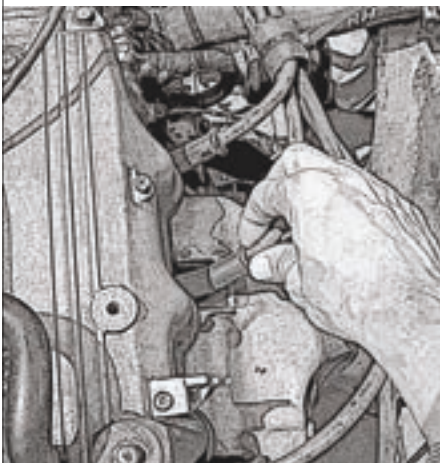
### *Fiesta de picó. Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*

MARÍA A. SANZ GIRALDO  
Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas, colección Ópera Prima, Bogotá, 2012, 286 págs.

FUERA DEL corto periodo entre 2000 y 2002, en el cual canciones como *El gato volador* animaron las discotecas de Bogotá, la champeta ha sido tras bambalinas uno de los

géneros musicales colombianos que durante los últimos veinte años han suscitado en el país mayor debate en torno a la cuestión del estatus cultural de las músicas “populares”. Más de una decena de artículos académicos y cientos de textos de prensa local y nacional, publicados desde comienzos de los años noventa, muestran cómo en la champeta convergen cuestiones de identidad social, de resistencia cultural, de economías subterráneas y de procesos de circulación global de productos fonográficos locales.

Frente a este objeto musical que Elisabeth Cunin calificó en 2000 como “inaprehensible”, la monografía *Fiesta de picó. Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia* propone abordar el tema desde sus ángulos más concretos: la estructura del mercado musical informal en Cartagena. Con una rigurosa descripción etnográfica, el texto explora la Cartagena que vibra por fuera del cuadro de las tarjetas postales, refiriendo los hechos sociales que dan forma a una compleja y mal conocida industria local del entretenimiento.



#### La ciudad y sus espacios sonoros

Luego de una extensa introducción en la que se presentan la historia del fenómeno de la champeta, sus cualidades estéticas y la relación de este género con el fenómeno global de la *world music*, la autora entra a cuestionar con mayor detalle la relación entre música y espacio en Cartagena. El texto dialoga con fuentes anteriores, en particular los análisis de Cunin sobre identidad, etnicidad y territorio en Cartagena de Indias. María Alejandra Sanz enriquece este

diálogo –que a menudo ha girado en torno a cuestiones de exclusión social y resistencia cultural– al aportar un material empírico inédito, fruto de su trabajo de campo de varios meses en Cartagena.

Narrado en ocasiones en primera persona, el texto se aleja de cualquier visión globalizante de la sociedad cartagenera. La autora lleva al lector a recorrer las esquinas, los callejones y sus olores, el calor y los rincones en los puntos de venta de discos del mercado de Basurto, los picós de Pasacaballos, los barrios de Chambacú, la María, Manga, Nariño y desviándose hasta San Basilio de Palenque, cuna del fenómeno champetero. En este recorrido se descubre un fenómeno musical enraizado en el tejido urbano del sur de Cartagena. Se hace evidente cómo este fenómeno, si bien ha heredado matices africanos (que de hecho han alimentado parte de la retórica institucional sobre lo afrocolombiano), en la práctica va más allá de las lógicas culturalistas que con frecuencia le han sido asociadas.

La autora se apoya en referencias teóricas contemporáneas que permiten entender, por ejemplo, la noción del *espacio* dentro de sus dimensiones política y cultural. Se describe el fenómeno de la fiesta de picó como un instrumento que busca conectarse con modernidades culturales globales, a la vez que funciona como instrumento de resistencia cultural. El picó, afirma Sanz Giraldo (quien recuerda a Cunin), delimita lugares dentro de la ciudad y anima una forma de subversión cultural en respuesta a la polarización social causada por una distribución desigual de los recursos turísticos. Estos “lugares”, afirma la autora, “no solo son geográficos, sino también psicológicos y emocionales y capaces de definir una concepción del mundo”.

#### “La forma de rumbear de esa gente”

El segundo capítulo describe las características de la fiesta de picó y empieza por lo que más impactó a la autora a la hora de escoger su tema de investigación: “la forma de rumbear” del público de los picós. Una forma de rumbear cuya descripción hace evidente la importancia del cuerpo, del placer y de la empatía colectiva:

Los cuerpos se movían en masa. La mayoría de la gente bailaba sola pero en determinadas partes de la canción, cogía una pareja y la acercaba a su cuerpo cuanto fuera posible. La ropa de todos estaba empapada en sudor. Un solo sudor que escurría de los rostros en pesadas gotas. [...] Basta con ir a un evento picotero para entender esta cita, para sorprenderse ante la entrega total al baile. Así, una vez se empieza a gozar el baile y a entender las dinámicas, el tiempo pasa mucho más rápido y, sin darte cuenta, comprendes la particularidad de los picós y por qué han sobrevivido a pesar de sus enemigos públicos, durante tantas décadas.

La mirada etnográfica de Sanz Giraldo deja ver, más allá de lo espectacular y lo performativo, las claves que permiten adentrarse a la organización económica del mundo de la champeta. Se distinguen tres tipos de picós: el salsero, el de champeta y el de danzal (este último es una reciente forma de apropiación del dance-hall jamaicano), cada cual caracterizado por factores tanto generacionales, como de estilo musical. Los picós responden a la demanda de sus respectivos públicos y cumplen funciones diferentes dentro de su contexto social: desde el puro comercio musical, hasta el autofinanciamiento de obras públicas ignoradas por el Estado.

Este rigor descriptivo deja atrás la tendencia a generalizar los picós como un solo tipo de evento local y monolítico y por el contrario demuestra su complejidad cultural y económica. No obstante, en ocasiones retoma el habitual atajo simbólico (y no histórico) del argumento según el cual el picó es una forma de reunión social en la que se regresa a los valores culturales del cabildo africano celebrado en la época de la esclavitud.

#### El cuerpo y lo escénico en su contexto

“Todo lo que sucede en el picó –afirma Sanz Giraldo– ocurre en el cuerpo”, tema al cual la autora dedica el tercer capítulo. Lo banal que puede parecer para un colombiano el hecho de rumbear, se convierte, en su relato, en la interesante experiencia de una bogotana blanca que descubre los códigos sociales de la Cartagena negra

mediante el baile, de las relaciones entre géneros y de la estética musical.

Explica, por ejemplo, el aspecto central de la experiencia picotera: el *meke* o “puñetazo” con el que se conoce el efecto sobre el cuerpo del poder acústico de los sistemas de sonido, en particular de las frecuencias bajas y percusivas. También es interesante observar el “cambio mental” que debe hacer el “cachaco” para entender que la potencia sensual del baile de la champeta “no es nada más que eso”: un baile sin consecuencias comprometedoras.



La búsqueda deliberada del placer físico a partir de escuchar música a altos decibeles y de la sensualidad del baile de la champeta llega a ser en ocasiones interpretada en el texto en términos de *catarsis* social. Una *catarsis* causada por la opresión de “una ciudad tan sistemáticamente segregadora” hacia sus clases populares (pág. 244). Aunque este argumento es recurrente en la literatura sobre la champeta, sería interesante profundizar el análisis permaneciendo en la dimensión técnica: por un lado la técnica corporal, *generadora* de emoción (y no evacuadora de ella). Por otro lado, lo que Sophie Maisonneuve –a propósito del nacimiento de la escucha estereofónica– llama la evolución de las “técnicas de escucha”, definidas como “el proceso de co-ajustamiento del sujeto y de la técnica” (2007).

Al adentrarse en el tema de la fiesta picotera, el texto de Sanz Giraldo aborda el contexto socioeconómico de la champeta y describe el funcionamiento de una industria del espectáculo. Lla-

ma la atención descubrir un mercado enteramente estructurado alrededor de una economía de servicios, que en mucho se asemeja al mercado de taquilla en las artes escénicas. Esto es un aporte importante, en la medida en que antes se ha dado a conocer la economía de la champeta de manera exclusiva mediante el sector fonográfico (Abril y Soto, 2004), el cual difiere de la venta de taquilla al ser una economía de productos. El texto no pretende elaborar esta diferencia desde el punto de vista económico, pero la riqueza de su contenido cualitativo ayuda a entender la compleja articulación entre ambos tipos de mercado.

Resulta interesante descubrir que la estructura del mercado local de la champeta es una excepción a la norma de la industria musical, en particular, en términos de los derechos de autor. El texto cita, por ejemplo, el caso de la canción *El celular* que se había convertido en éxito nacional en 2010, poco antes de que sus compositores se vieran demandados por plagio.

La descripción etnográfica es aquí una herramienta bastante útil para entender cómo se llegó a este caso. Las lógicas de creación musical de la champeta surgieron en los años ochenta, cuando las canciones africanas servían de material sonoro para recomponer y remezclar nuevas piezas sobre las cuales se añadiría luego la voz de un cantante local. El texto invita así a reflexionar más allá de la normatividad y cuestionar los criterios de aplicabilidad global del derecho de autor en contextos locales con realidades socioeconómicas muy diferentes a las de la industria musical mundial.

#### Entre normatividad y prejuicios

La creación musical de la champeta ha chocado históricamente contra las políticas de reglamentación cultural. El último capítulo del libro restituye parte de este proceso, al recordar cómo desde los indicadores de criminalidad hasta los estigmas sociales, pasando por problemas de salud pública han motivado múltiples prohibiciones de la champeta en el ámbito local por parte de las autoridades públicas. Cabe recordar el mediatizado debate que se inició en 1999 a raíz de la criticada columna “Prohibida la champeta”

escrita por Enrique Santos Calderón en el diario *El Tiempo* en apoyo a una medida de prohibición de la champeta en Malambo (Atlántico).

El libro recuerda cómo estas reglamentaciones han obstruido las oportunidades de trabajo de todo un sector cultural en Cartagena. Sin embargo, el texto va más allá de la simple denuncia y muestra cómo el sistema burocrático local puede obstaculizar a la industria picotera. Este análisis, apoyado en entrevistas con funcionarios y agentes del gremio picotero, ayuda a pensar el sector cultural local desde las prácticas culturales que podrían aportar al desarrollo de la región. Aprovechar este potencial, concluye la autora, depende en gran parte de la capacidad de superar los estigmas sociales que discriminan lo negro, categorizan lo popular y asocian lo *champetuo* con la violencia.

*Fiesta de picó. Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia* es el primer libro publicado sobre el tema de la champeta. Al cerrar la última página del texto tal vez quedará clara la respuesta a una pregunta latente inicial: ¿por qué tanto interés en la champeta? Este género, que ha sobrevivido durante más de tres decenios, va más allá del simple efecto de moda que suscitó nacionalmente gracias al impulso de las *majors* a comienzos de 2000. Se trata, en definitiva, no de una moda, sino como lo anuncia el eslogan del principal picó de Cartagena, del “Alma de un pueblo”. La obra aporta nuevos materiales empíricos que renuevan profundos interrogantes sobre la diversidad cultural en Colombia en un momento en el que la relación entre lo local y lo global se ha visto transformado de manera profunda por las nuevas formas de comunicación. Nuevas preguntas afloran y dejan claro que la champeta sigue aún, a pesar de sí misma, desplazando siempre la mirada que los colombianos ejercemos sobre nosotros mismos.

Juan Paulhiac