

**PISTAS PARA COMPRENDER UNA PRÁCTICA CULTURAL EN
CARTAGENA DE INDIAS: LA MÚSICA CHAMPETA COMO
INTERPELACIÓN A LA IDENTIDAD DE LA CLASE SUBALTERNA**

PABLO SENIOR NARVÁEZ

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE BOLÍVAR
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
COMUNICACIÓN SOCIAL
CARTAGENA DE INDIAS
2006

**PISTAS PARA COMPRENDER UNA PRÁCTICA CULTURAL EN
CARTAGENA DE INDIAS: LA MÚSICA CHAMPETA COMO
INTERPELACIÓN A LA IDENTIDAD DE LA CLASE SUBALTERNA**

PABLO SENIOR NARVÁEZ

Proyecto presentado como requisito para optar al título de
Comunicador Social

Director: Com. Ricardo Chica Gelis
Magíster en Comunicación para el desarrollo

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE BOLÍVAR
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
COMUNICACIÓN SOCIAL
CARTAGENA DE INDIAS
2006

**PISTAS PARA COMPRENDER UNA PRÁCTICA CULTURAL EN
CARTAGENA DE INDIAS: LA MÚSICA CHAMPETA COMO
INTERPELACIÓN A LA IDENTIDAD DE LA CLASE SUBALTERNA**

PABLO SENIOR NARVÁEZ

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
Comunicador Social

Director: Com. Ricardo Chica Gelis
Magíster en Comunicación para el desarrollo

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE BOLÍVAR
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
COMUNICACIÓN SOCIAL
CARTAGENA DE INDIAS
2006

_____ Nota de aceptación

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Cartagena, 15 de junio de 2006

Mami:

“En la boca del horno se quema el pan”

Papi:

*“Nunca me sentiré rey destronado,
ni ángel abolido mientras viva”*

Dios:

*“Tu eres mi refugio, mi castillo,
Mi Dios, en quien confío”
Salmo 91 (90)*

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a muchas personas que acompañaron mi camino antes, durante y después de la elaboración de este trabajo de grado. A todos ellos, muchas gracias. A los que no estoy nombrando, de todas formas, mil gracias.

*Gracias a **Dios** porque siempre ha estado ahí, siendo mi estrella en el camino. Gracias Dios, porque me permites levantarme cada mañana y respirar y darme cuenta que estoy vivo.*

*Gracias **Mami**, te amo. Eres mi piedra angular. Sembraste buena semilla mujer. Prepárate para recoger abundante cosecha.*

*Gracias **papi**, eres mi héroe personal. No sé qué habría sido de mi vida sin ti. Te amo.*

*Gracias **flaquita**. Siempre ahí, siempre incondicional. Te amo hermanita.*

*Gracias **Ricardo José**. Has sido luz en mis tiempos de oscuridad. Te amo bro.*

*Gracias **Gisse**. Me impulsas a ser mejor cada día. Te amo chiquita.*

*Gracias **Chica**. Ey, eres el mejor maestro que he tenido. Esta tesis también va dedicada a ti. Te quiero mucho.*

*Gracias **JR**. Me enseñaste que se puede creer en la gente, y aún así, ser un líder espectacular.*

*Gracias **Julio**. Me enseñaste lo importante de exigirse hasta más allá del límite.*

*Gracias **Nany**. A tu lado, la vida es más sencilla. Gracias.*

*Gracias **Silfrid, Silvestre, Domer y Machete**. Son unos bacanes. Me hacen querer cada día más la ciudad.*

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN
2. JUSTIFICACIÓN
3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA
4. OBJETIVOS
 - 4.1 GENERAL
 - 4.2 PARTICULARES
5. METODOLOGÍA
 - 5.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN
 - 5.2 TIPO DE DISEÑO
 - 5.3 EL SUJETO
 - 5.4 TÉCNICAS PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS
 - 5.5 LOS INSTRUMENTOS
 - 5.6 PROCEDIMIENTOS
6. REFERENTE TEÓRICO
 - 6.1 ANTECEDENTES
 - 6.2 CONTEXTO
 - 6.3 ANALISIS E INTERPRETACIÓN
 - 6.3.1 HISTORIA DE VIDA
 - 6.3.2 CRUCE DE CATEGORÍAS E INTERPRETACIÓN
 - 6.4 TEORIZACIÓN
 - 6.4.1 ALTERIDAD Y AMBIGÜEDAD
 - 6.4.2 TERRITORIALIZACIÓN Y EXCLUSIÓN
7. CONCLUSIONES
8. BIBLIOGRAFÍA
9. ANEXOS

RESUMEN

El presente documento monográfico es presentado para optar al título de Comunicador Social en la Universidad Tecnológica de Bolívar, y apunta a responder de qué manera se relaciona la música champeta con la formación de identidad popular en Cartagena de Indias, a través de la observación directa y participante del pick-up El Rey de Rocha y de los datos suministrados por un informante en el modelo de historia de vida.

Las categorías analizadas en el contexto del Rey de Rocha son: Identidad Narrativizada, Performancia, Interpelación y Negociación, a la luz del documento de Pablo Vila, Música e Identidad.

En las conclusiones se apuesta por describir la relación entre la champeta como práctica cultural y la formación de identidad popular evidenciada en la expresión de la identidad a través de la performancia de las prácticas culturales que suceden en la rutina de los fines de semana del picó y que evidencian los procesos de territorialización de los individuos que asisten a sus eventos.

Abstract: This paper is presented as requirement to graduate as Social Communicator in the Tecnologica de Bolivar, and its scope goes onto resolve in which way the “champeta music” as a cultural practice is related to the popular identity formation in Cartagena, trough the direct and participative observation in the Rey de Rocha pick – up and the given dates by a key informant in the “Historia de Vida” model.

The analyzed categories in the “Rey de Rocha” context are: Narrative Identity, Performance, Interpellation and negotiation, guided by the document Music and Identity of Pablo Vila.

At the end, the bet is to describe the relationship between “champeta” as a cultural practice and popular identity formation showed in the identity expression trough the performance of the cultural practices which occurs at the weekends of the pick-up that evidence the territorialisation processes of the individuals that goes to the pick-up events.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado tiene la pretensión de ser un texto que apunte a resolver el interrogante sobre cuál es la relación entre la champeta como práctica cultural y la formación de identidad popular en Cartagena de Indias.

Dicha pretensión involucra la observación directa de espacios y territorios en donde confluyen los individuos de la comunidad participante del proceso cultural de la champeta, específicamente en el picó El Rey de Rocha y sus rutinas semanales.

Adicionalmente, la observación de estos procesos desde el interior permite la comprensión del fenómeno respaldada por otros procesos de investigación en ciencias sociales como la técnica de historia de vida, también utilizada durante este proyecto de investigación.

Así, el lector encontrará en las siguientes páginas una bitácora de documentos y procesos que permitieron articular los textos que componen este trabajo de grado.

El recorrido inicia con el planteamiento del problema, la formulación de los objetivos y la descripción de la metodología usada. Continúa con el referente teórico, los análisis necesarios desde su contexto, para finalizar en la

teorización de la experiencia investigativa y unas apuestas hechas en forma de conclusiones.

Para finalizar este preámbulo, cabe resaltar que el alcance de este trabajo, es en un primer momento, la comprensión fenomenológica de una práctica cultural, dadas las limitantes teóricas del pregrado en comunicación, susceptible de ser ampliado posteriormente a través de la práctica investigativa del postgrado.

2. JUSTIFICACIÓN

Este trabajo de investigación se justifica como posible referente de identidad popular, susceptible de ser postulado como una forma de hacer democracia desde la academia. Democracia entendida como esfera pública donde los actores sociales y sus perspectivas son reconocidos y respetados.

Analizar y tratar de comprender los procesos que viven las clases subalternas, es darles un espacio que de otra forma no tendrían, porque no llenan los cánones que exige actualmente la sociedad a través de los medios masivos de comunicación.

Por tanto, al estudiarlas, se hacen visibles estas problemáticas. Y al hacerlas visibles se está reconociendo que hay otras formas de ser cartagenero que también merecen ser tenidas en cuenta. Que no es sólo el referente de ciudad turística, sino que Cartagena está constituida por múltiples y variadas formas de ser, ver y actuar.

3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

La champeta surge como un referente de identidad en las poblaciones étnica y culturalmente desconocidas en la ciudad.

Esta monografía intenta esbozar una comprensión del fenómeno al plantear:

¿De qué manera se relaciona la música champeta con la formación de identidad popular en Cartagena de Indias?

La pretensión consiste en resolver este cuestionamiento indagando en el contexto en que se dan las relaciones, analizando los procesos de apropiación de la champeta y explorando el cómo del sujeto implicado en la investigación.

4. OBJETIVOS

4.1 Objetivo General

Construir un documento, junto con el informante clave, con miras a comprender en qué consiste la relación entre la música champeta y la formación de identidad popular en Cartagena de Indias.

4.2 Objetivos particulares

- Observar contextos específicos y ámbitos de consumo de la música champeta.
- Comprender en profundidad la perspectiva de un sujeto que consume música champeta.
- Construir un documento capaz de teorizar la experiencia estudiada.

5. METODOLOGÍA

La estrategia de indagación sugerida está instalada en la construcción de un artificio, concretado en una producción escritural, que permita obtener lineamientos orientadores respecto al fenómeno estudiado; en la construcción de dicho artificio, los métodos sirven al investigador (y no a la inversa) quien está lejos de ser un esclavo de procedimientos y reglas fijas.

De manera que se apuesta por un método capaz de encarar el mundo de lo empírico, una estrategia capaz de entrar y salir de la realidad concreta; una encrucijada de caminos para responder al reto de producir conocimiento.

De ahí que se privilegien los retos de la interpretación y la representación de la realidad que se plantean al investigador y la capacidad de este para producir su ejercicio de conocimiento y transformación (Uribe, 1997)

En otras palabras, se procura reconocer saberes no científicos lo cual constituye un propósito en investigaciones de tipo comprensivo, inscritas en un paradigma histórico – hermenéutico.

Se indagan las prácticas, los modos de ver y de hacer

“Que se basan en el sentido común o en las tradiciones y saberes de sujetos pertenecientes a grupos muy definidos y particularizados [para tal caso se postulan a los seguidores del Rey de Rocha] por lo general diferenciados de la sociedad mayor”¹⁴

(urbana e industrializada)”¹.

La práctica popular de la asistencia a lugares conocidos los fines de semana va más allá de reconocer procesos de territorialización e identidad. Aquí no interesa la supuesta originalidad, debatida en virtud de la hibridación, aquí interesan las prácticas populares en su contexto.

Es por eso que una investigación de este tipo pretendería una mirada cultural cuyos supuestos epistemológicos se inscriben en los enfoques fenomenológicos; es decir, aquí no se buscan hechos o causas, “cosas” sino entender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor (Uribe, 1997; Sandoval, 1996; Briones, 1996).

La propuesta consiste en trabajar con los materiales de la memoria la cual

“No opera con órdenes cronológicos, sino por asociaciones; no recuerda fechas precisas, es compartimentada, no es isomorfa y se mueve a veces en tiempos míticos o épicos eternos y sin referentes espacio temporales; porque enriquece sus relatos con materiales imaginarios, porque tiende, o bien a transponer los hechos de un lugar y de tiempo o bien a sepultarlos en el olvido involuntario; por ello, reconstruir los datos con los materiales de la memoria es una operación arriesgada, lo que se puede reconstruir son actitudes, mentalidades, maneras de ver, de percibir, de interpretar y de sentir; formas de relación social, de complementariedad y de conflicto.”²

Planteado así el debate, investigar la música champeta en el picó requiere una estrategia de indagación que, en gran medida, es una estrategia de reconstrucción de la memoria de un picotero, lo cual es una operación que,

¹ MATA, María Cristina. “Radio: memorias de la recepción” en el Consumo cultural en América Latina de Guillermo Sunkel (Compilador), Convenio Andres Bello, Bogotá, 1999

² Ibidem

como se ha dicho, reconstruye actitudes, mentalidades, maneras de ver, de percibir, de interpretar, de sentir; así como, formas de relación social, de complementariedad y de conflicto.

Para eso se investiga la música champeta en el picó, para reconstruirla en virtud de una perspectiva que privilegia la práctica popular, objetivada en el picó cartagenero.

5.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

Esta investigación se inscribe en el paradigma histórico – hermenéutico, cuyo propósito es comprender e interpretar, lo que es propio de las indagaciones sobre el lenguaje (Vasco, 1990).

En ese sentido el fundamento que brinda la fenomenología constituye el enfoque de este trabajo y se objetiva en la puesta en marcha de una parte, de la técnica de observación directa del contexto, y de otra parte, de la historia de vida, ambas técnicas suponen el acto de significación, en tanto el acto fenomenológico como método.

Se trata de articular la idea de significación con las tácticas que pautan la observación directa del fenómeno y las reflexiones en profundidad con el informante clave, entendiendo la significación como una constante negociación entre significados que se da entre sujetos y su contexto.

La significación integra la intencionalidad que supone la curiosidad, la expectativa que antecede el chispazo de una certeza sobre las cosas.

Se pretende objetivar el acto de significación en sus fases de exploración, descripción e interpretación las que constituyen el eje estructurante del diseño metodológico de esta investigación.

Es así como la fenomenología es considerada un movimiento filosófico cuyo objetivo primario es la investigación directa y la descripción de los fenómenos como conscientemente experimentados, sin teorías acerca de su explicación casual, o datos provenientes de preconcepciones o presuposiciones (Yuren, 1994).

Para nuestra conveniencia, se trata de contra restar el positivismo, el psicologismo cuya visión reduccionista del objeto de conocimiento de las ciencias sociales, en especial del terreno de la cultura en cuanto los modos de ser que en ella emergen; dándole especial privilegio a la comunicación vista como una interacción entre o dialogo entre el pasado y el presente.

De manera que, si consideramos la historicidad de la identidad y la memoria colectiva, esta investigación depende del sistema de reglas (costumbres) que configuró un modo de ser champetúo.

Por tanto los vestigios de ese sistema deben ser interpretados desde una teoría de la comunicación. En otras entender los restos del pasado como mensajes implica la pregunta estratégica: “¿Cómo reconstruyo las reglas que me permitan comprender esas fuentes?”³.

La respuesta se orienta a considerar los siguientes criterios. Uno. Que la comprensión del sentido de un enunciado se haga contextualmente. Dos. Que

³ MENDIOLA, Alfonso y ZERMEÑO, Guillermo. “Hacia una metodología del discurso histórico” en técnicas de Investigación en sociedad, cultura y comunicación. GALINDO, Jesús (Compilador). Editorial Pearson. México. 1998. 18

la referencia (aquello de lo que se habla) se entienda como una descripción que depende de la cultura en su conjunto. Tres. Que el peso fundamental de la comunicación esté en el receptor (en el investigador y lo que es capaz de analizar, interpretar y escribir) y no en el productor (informantes clave) (Mendiola y Zermeño, 1998) Ya que el interés de la investigación apunta a reconstruir el modo como se forma y se reconstruye la identidad y la memoria de las practicas populares – champetúas en Cartagena, teniendo en cuenta la música champeta en el picó de acuerdo con los rituales y performancias dados en ella.

De modo que hay quienes solicitan el requerimiento de

“Plantearnos el lugar que debe ocupar en la definición del fenómeno (de la comunicación), una determinada teoría del ser y de la realidad, destacando la conexión hombre – conocimiento – comunicación”⁴.

Este señalamiento marca la necesidad de definir lo que es comunicación humana.

En la fenomenología se entiende la comunicación como “fusión íntima de las conciencias, de donde resulta el <<nos>>”. De acuerdo con esta definición podemos concluir que comunicar se refiere a un saber común o una forma común de adherirse a un saber. En ese sentido se hace referencia a tres aspectos: primero, la transmisión de un saber entre miembros de una comunidad; segundo, el hecho de una acción subjetiva, individual, para

⁴ Migdalia Pinedo y Elda Morales, “Nuevos desafíos para la investigación de la comunicación en América Latina en la década de los 90” en documentos del VII encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social, vol. IV, s..f. 19

adherirse al mencionado saber, y tercero, la referencia a un objeto: el saber mismo.

Desde la fenomenología, el filósofo canadiense Bernard Lonergan a través de su teoría de “realismo crítico”, conocida también como “teoría del insight” o “teoría del chispazo”, nos da un referente sólido acerca de las condiciones que hacen posible el conocimiento, que explica cabalmente la naturaleza del entendimiento humano pero que además contiene numerosas alusiones a la expresión y comunicación humana como “ámbitos de comunicación” (Yuren, 1994).

Esta filosofía supone que, si podemos dar cuenta del proceso cognoscitivo partiendo de las actividades del conocimiento, se puede explicar el hecho de conocer y por lo tanto justificar la validez de nuestro conocimiento, su alcance y sus límites.

A continuación se relaciona una síntesis de las tres preguntas y sus consecuentes respuestas que se dan en este planteamiento.

- A la primera pregunta, ¿Cuáles son las actividades que constituyen el conocimiento humano? Lonergan responde que hay una relación esencial en una serie de operaciones: experimentar, entender y juzgar, a través de las cuales un sujeto conoce un objeto. Dichas operaciones estructuran la

dinámica de la conciencia del sujeto.

- A la segunda pregunta, ¿Por qué a ese conjunto de actividades se le llama conocimiento? Lonergan responde que así como el conocimiento tiende hacia el ser (a conocer el ser), vinculación de las operaciones enunciadas, permite relacionar el conocimiento con su objeto, en una relación denominada precisamente como objetividad. El “juicio de hecho”, producto de la intelección y la reflexión racional de un sujeto lleva al auténtico conocimiento objetivo.
- A la tercera pregunta, ¿Qué se conoce a través de esas actividades? Lonergan responde que, así como la intencionalidad de conocer es irrestricta, es también comprensiva, porque nuestras preguntas pueden examinar todos los aspectos de las cosas; su meta última es el universo en su concreta plenitud, así, el ser como objeto del conocimiento es lo mismo que la realidad.

Lo anterior puede resumirse como:

“... el deseo de entender es ilimitado, el objeto también es ilimitado, pero va siendo satisfecho parcialmente por actos de experimentar, entender y juzgar que capacitan al sujeto cognoscente para experimentar mejor, entender mejor y juzgar de una manera progresiva”⁵.

En palabras de Adriana Yuren, Lonergan considera que los tres problemas fundamentales de la filosofía crítica forman, en cierto sentido, un solo problema

⁵ YUREN, Adriana. Conocimiento y Comunicación. Editorial Alambra Mexicana, México DF 1994

y las soluciones se compenetran en una sola solución; Lonergan pudo diferenciarlos y ordenarlos pedagógicamente sobre todo porque su filosofía se fundamenta en “entender el entender”; en otras palabras, en “entender cómo se conoce”, “qué es lo que se conoce” y porqué se puede decir que lo que afirma es efectivamente conocer.

De modo que el mundo que conocemos los seres humanos es real efectivamente, pero está mediado por la significación y por lo tanto no se encuentra dentro de la experiencia inmediata de ningún hombre en particular porque la significación va más allá de la experiencia.

Lo que es significado de aquello que se tiende a preguntar y es determinado no solamente por la experiencia, sino también por la comprensión y el juicio.

Así, al nivel de experiencia le corresponde una significación elemental. Al nivel de inteligencia le corresponde el acto formal de la significación, acto de concebir, pensar, considerar, definir. Aparece la distinción entre significación y significado porque lo significado es lo concebido, pensado, definido.

En este estadio todavía no se determina si el objeto de pensamiento es solamente tal, una entidad matemática o una cosa real o una realidad trascendente, más allá de este mundo.

Este *status* se determina precisamente en el acto pleno de la significación, correspondiente al nivel del juicio como operaciones del conocimiento.

Para los fines de esta investigación y para caracterizar la intersubjetividad dada en la relación entre informante clave e investigador, consideraremos, a la luz de los postulados de la fenomenología, lo que se conoce como conocimiento previo.

O una “gran cantidad de conocimientos acumulados comunes para quienes viven un mismo periodo histórico [conocimientos que] se encuentran <<biográficamente articulados>>, es decir, cada persona tiene su particular cantidad y diversidad de conocimientos que constituyen su <<conocimiento privado>>” (Briones, 1996)

En virtud de lo anterior se justifica el método de historia de vida.

En definitiva el enfoque metodológico que brinda la fenomenología aclara y ordena conceptualmente la relación entre significado y significación, donde lo primero es el conocimiento previo que los sujetos compartimos con una comunidad dada en sus dimensiones histórica y cultural. Y lo segundo se refiere al proceso del *interpretante* (Fiske, 1984) quien no es propiamente el sujeto usuario del sistema de signos, sino que se trata de un concepto mental que resulta de la interacción entre significado y experiencia del usuario. Por tanto, el proceso *interpretante* varía según el contexto histórico – cultural del sujeto, es decir, que dicho proceso está limitado por las convenciones sociales.

Esta relación entre significado y significación para regresar al significado es la dinámica de la intersubjetividad, que en el caso de la historia de vida es la que fluye entre investigador e informante clave y, a su vez, con el documento que producen.

5.2 TIPO DE DISEÑO

La investigación cualitativa es de diseño emergente, lo que sugiere que las etapas de exploración, descripción y significación habitan previamente en el investigador. Esta perspectiva supone ciertas características.

Primero. Este tipo de diseño se orienta a captar, analizar, e interpretar la significación – o el sentido- que los sujetos le atribuyen a sus prácticas.

En segundo lugar, se privilegian las técnicas de observación directa,

“que entrañan un contacto vivo, esto es una cierta interacción personal del investigador con los sujetos y/o grupos investigados, en condiciones controladas”⁶.

Por último estas técnicas exigen la manifestación libre de los sujetos investigados puesto que se trata precisamente de hacer emerger y captar discursos espontáneos. Ello reconociendo que el habla que investigamos es un hablar que es producido en el contexto de la investigación (Charles y Peinado, 1995)

⁶ ORTI, Alfonso. “La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: la entrevista abierta semidirectiva y la discusión de grupo” en Delgado J.M y Gutierrez, J (Eds.) en Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales, México, Editorial Síntesis, 1995

5.3 EL SUJETO

Para efectos del trabajo de investigación se realizó una “selección basada en criterios” (Sandoval, 1997). La selección requiere listar “los atributos esenciales que debe poseer la unidad seleccionada” para lo cual se ha tenido en cuenta aspectos como:

- **Perspectiva de reconstrucción:** Se entrevistará una persona que he reconocido a través de la observación directa como un champetúo y que manifiesta recuerdos como tal, de manera que emerjan los modos de interacción en el picó, además de pistas que evidencien tanto su identidad como su memoria.
- **Franja etaria:** a conveniencia del punto anterior, según las observaciones previas, el sujeto está en la franja de adulto mayor, entre los 25 y 35 años.
- **Variedad de experiencias socioculturales en relación a categorías señaladas en especial identidad narrativizada (cómo la música y sus textos encarna la personalidad del sujeto), Interpelación (a qué motiva el vivir la champeta de uno u otro modo), Performancia (cómo vive el sujeto la música y en qué momento) y Negociación (hasta que punto puede llegar para ser fiel a la vivencia de su práctica cultural).**
- **Perfil socioeconómico:** Persona que desempeña prácticas y oficios del

picotero que asiste al rey de Rocha en Cartagena.

- Género: Masculino.
- La muestra quedaría constituida por un (1) informante clave seleccionado de acuerdo a un (1) espacio barrial considerado estratégico para la indagación.
- La pauta temática debe dar pistas sobre la relación entre la práctica cultural de la música champeta y la re-creación de identidad. Para tal efecto se parte de la idea de que la memoria e identidad son construcciones relacionales y procesales; es decir, que, ambas instancias, se dan por relación con el contexto de las personas que, a su vez, son sujetos históricos y están instaladas en un devenir. En virtud de lo anterior se conversará sobre datos biográficos y, en principio, se dará especial importancia a la relación con la música, prácticas gregarias, modos de vestir, lugares de rumba, entre otras prácticas; se indagará sobre actividades de la vida diaria relacionadas con el picó, y referentes de barrio que constituyan lugares obligados para el rey de rocha.

5.4 TÉCNICAS PARA LA RECOLECCIÓN DE LOS DATOS

Conversaciones en profundidad que deben tener en cuenta las consideraciones de Sandoval respecto a la fenomenología quien destaca cuatro “existenciales” básicos para el análisis que requiere esta investigación: El espacio vivido (especialidad), el cuerpo vivido (corporeidad), el tiempo vivido (temporalidad) y las relaciones humanas vividas (relacionabilidad o comunalidad), (Van Mannen, 1990). También se plantean siete pasos para acceder a la esencia del conjunto de “existenciales” (Boyd, 1993)

- **Intuición:** Implica el desarrollo de los niveles de conciencia a través del ver y escuchar.
- **Análisis:** El cual involucra la identificación de la estructura del fenómeno bajo estudio mediante una dialéctica (conversación / diálogo), entre el actor (participante / sujeto) y el investigador.
- **Descripción del fenómeno:** En este paso, quien escucha, explora su propia experiencia del fenómeno. El esclarecimiento comienza cuando es comunicado a través de la descripción.
- **Observación de los modos de aparición del fenómeno.** Exploración del fenómeno en la conciencia. En este estadio del proceso, el investigador reflexiona sobre las relaciones (o afinidades estructurales) del fenómeno.

- Suspensión de las creencias (reducción fenomenológica): Es lo que Rockwell (1986) llama “suspensión temporal del juicio”.
- Interpretación de los significados ocultos o encubiertos: Este último paso se usa en la filosofía hermenéutica para descubrir la experiencia vivida en una forma tal, que pueda ser valorada para informar la práctica y la ciencia.

5.5 LOS INSTRUMENTOS

En el proceso de observación participante, el instrumento utilizado fue una libreta de apuntes para recoger las anotaciones del investigador durante su estancia en el picó.

Durante la entrevista y en conversaciones previas a ésta con el informante clave, se utilizó la grabadora de audio.

En el proceso de acopio de la información y de sistematización, un procesador y un diccionario semántico fueron pieza fundamental para articular la tarea de la exploración de la literatura con la tarea de estructuración y redacción del documento generado en el trayecto investigativo, es decir, las tareas de descripción y de significación.

5.6 PROCEDIMIENTOS

El procedimiento está enmarcado en algunos aspectos previamente considerados a la reflexión en profundidad como son: los lugares o espacios, los puntos de transición en la vida, la diferencia de las etapas vitales, el aspecto cultural de cada vivencia, la relación entre lo propio y lo ajeno, las perspectivas que se dan en la evocación o resignificación de la vivencia, la condición física emotiva, la expresividad al recordar y los géneros y modelos narrativos privilegiados como arquetipos o estilos. (Acevedo, 1998).

El testimonio se llevará a cabo en un espacio común o familiar al informante clave y que cumple con las condiciones mínimas de grabación.

A continuación se relacionan un conjunto de consideraciones propias del procedimiento que se desarrollará en esta investigación.

Construir sentidos a partir de datos cualitativos que genera la historia de vida implica un ejercicio de inmersión progresiva en la información escrita, donde se ejecuta la triangulación entre cuerpo teórico y testimonio del informante clave.

Este procedimiento supone intervenir con categorías el documento producido para apuntar hacia la consecución del objetivo de este trabajo, es decir, hacia la representación de la práctica cultural de la música champeta relacionada con la formación de identidad popular en Cartagena.

Es así como la categorización se inicia definiendo la unidad de análisis seleccionando expresiones o proposiciones referidas al tema de estudio, lo que permite no perder de vista el contenido original y su relación con el horizonte de llegada.

De modo que la categorización puede hacerse deductiva o inductivamente (Bonilla – Castro, 1997). En virtud del carácter cualitativo de esta investigación se considera el procedimiento inductivo para extraer categorías, las cuales

“Emergen totalmente de los datos con base en el examen de los patrones y recurrencias presentes en ellos.
La categorización inductiva no tiene como fin reflejar la teoría sino el marco de referencia cultural del grupo estudiado.”⁷

Lo anterior se instala en la idea de que la investigación cuantitativa en su proceso deductivo parte de un proceso deductivo, parte de una hipótesis o teoría para confirmarla o rechazarla; y la investigación cualitativa en su proceso inductivo parte de cánones de comprensión para formular teoría o hipótesis.

No se trata de una contradicción, sino de formas de hacer ciencia y que son susceptibles de combinarse.

Para el investigador Carlos Sandoval, construir categorías de descripción e interrelacionarlas conduce a la generación de significados y para ello existen varias tácticas. Las consideradas para este trabajo son las referidas a la *identificación de patrones y temas* y la táctica de *agrupación*. La primera se refiere a un rastreo de temas que se repiten, el análisis de causas y

⁷ BONILLA – CASTRO, ELSSY. Más allá del dilema de los métodos. Editorial Norma, Bogotá, 1997.

explicaciones, el examen de relaciones interpersonales y la consideración de constructor teóricos (Sandoval, 1996).

La segunda táctica ayuda al analista a ver “qué va con qué”; esta es aplicable en el plano de los eventos, los actos, los actores individuales, los procesos, los escenarios y las situaciones en su conjunto. Este proceso se lleva a cabo por agregación y comparación (Sandoval).

Ambas tácticas son útiles para justificar la emergencia de categorías que se aplican en este trabajo.

En cuanto al procedimiento operativo, se llevó a cabo de la siguiente forma:

- a. Antecedentes. Mapeo Conceptual
- b. Establecimiento de la hoja de ruta a seguir al interior del circuito cultural escogido: El rey de Rocha.
- c. Trabajo de campo, en el que la forma de aproximación será la historia de vida, precedida por la observación participante del contexto del circuito cultural escogido para identificar las categorías:
- d. Identidad narrativizada, Interpelación / Negociación de sentido y Performancia.

- e. Recolección de los datos para el posterior cruce de las categorías seleccionadas con los testimonios del informante clave.

- f. Producción del texto que de cuenta a partir de la información suministrada en las conversaciones con el informante clave de la relación entre las prácticas de la champeta y la formación de identidad popular en Cartagena.

- g. Tiempo utilizado:
El trabajo de campo en observación participante requirió de seis (6) visitas al circuito cultural llamado “Rey de Rocha”.

- h. La sistematización de la información requirió dos (2) semanas.

- i. El cruce de la información obtenida del informante clave con el componente teórico tomó tres (3) semanas.

- j. La formulación del documento final requirió siete (7) semanas.

6. REFERENTE TEÓRICO

A continuación se desarrollará la fase de análisis e interpretación. Previo a este referente, se presentarán algunos de los antecedentes investigativos en el tema en la ciudad, y se introducirá el contexto en el que se tendrán en cuenta algunas consideraciones teóricas a las categorías de identidad narrativizada, Interpelación / Negociación de sentido, ritual y Performancia.

Posteriormente se recapitularán dichas categorías con miras a su interacción con los referentes prácticos dados en el testimonio de nuestro informante clave: Silfrid. En la interacción entre referentes prácticos y teóricos se da el proceso de análisis e interpretación del cual emergerán elementos que facilitarán la fase de teorización sobre la experiencia y la perspectiva del modo de ser champetúo.

6.1 ANTECEDENTES

Los estudios relacionados con la música champeta en Cartagena de Indias han apuntado, en su gran mayoría, a establecer patrones de comportamiento de la industria cultural en la ciudad y también han esbozado rutas sobre etnografías latentes en el distrito.

Así, hemos asistido a publicaciones que tratan el tema desde la perspectiva de tener en cuenta las raíces africanas de este tipo de música, hasta discusiones respecto a si es un género, un ritmo o si es simplemente una moda comercial.

De igual forma, muchos de estos estudios se han centrado en la investigación sobre los famosos picós y su manera de influir en el comportamiento urbano de muchos cartageneros.

Otros estudios han categorizado las distintas variaciones de este tipo de música y han elaborado esquemas de crecimiento histórico y otros han discernido sobre la influencia que tiene sobre el lenguaje o la forma de hablar de sus seguidores.

En el seno de la academia y en la relación con la cultura de la ciudadanía popular, ha habido encuentros, unos duros, otros blandos sobre el tema, y se han hecho debates tanto públicos como privados sobre su carácter moral o

inmoral.

En lo que si han estado de acuerdo la gran mayoría de las investigaciones es que la champeta es un factor influyente en las dinámicas de re – creación y apropiación de las identidades y las alteridades escondidas en la exclusión imperante en el famoso corralito de piedra.

Al reconocerse desde la academia, se vuelve tópico de investigación clave para entender las dinámicas que hay al interior de distintos grupos sociales de la ciudad.

6.2 CONTEXTO

Se trata de un esfuerzo de redacción que apunta a poner en evidencia las pistas que dan cuenta de la atmósfera de vida que rodea la perspectiva del informante clave.

Este texto se plantea en primera persona, ya que es producto de la observación directa llevada a cabo por el investigador.

Y obedece a la observación directa y participante del investigador a lo largo de seis semanas de trabajo de campo en el picó El Rey de Rocha.

El rey de Rocha.

Volumen académico (Exclusivo para Senior® producciones)

Ese día ya era tarde, como las ocho de la noche, y yo nada que quería regresar, mi cabeza daba vueltas como un trompo al que acaban de tirar.

Tenía 8 cervezas encima, y estaba en plena euforia. De repente me acordé que en realidad no estaba ahí para gozar, sino en mi trabajo de campo para la realización de este documento.

El fragmento que acaban de leer, narra lo sucedido en la cuarta de las seis veces que fui a un baile del Rey de Rocha, uno de los picós más populares en

toda la costa caribe colombiana.

Esta parte de mi escrito tiene como fin contextualizarlos en lo que es la vida de un picó. Al hacer observación participante me convertí en sujeto-observado desde mi subjetividad, pero ese es un riesgo que debí correr para posteriormente situarlos en la historia de vida de mi informante clave.

Track 01. “El enamorao”

Todo comenzó hace tres años en una clase de Sociedad y cultura. La profesora de la materia mandó a hacer un proyecto sobre grupos y referentes, y el tema que escogí en ese entonces, fue “los picós”, como circuitos que tenían grupos, subgrupos, bla, bla, bla... Un tema susceptible de estudio.

Fui por primera vez a un picó. No entré. Tomé las fotos desde afuera y le hice dos o tres preguntas al dueño, de nombre Alberto Arias. Eso fue en la población de Pasacaballos, en el año 2003. Fue mi primer contacto con El Rey de Rocha, y me encantó, aunque no entré, el ver la cantidad de gente, alrededor de unas 650 personas en el pleno sol, con el “bun bun” metiéndoseme en el cuerpo sin piedad.

Decidí seguir investigando el tema de la champeta por mis propios medios y leí, leí y de repente, ya estaba “Enamorao” del tema de los picós sin haber ido realmente nunca a uno.

Track 02. El primer beso.

Pasó el tiempo, hice algunos escritos referentes al tema para otras clases como lingüística y decidí que sería el tema de mi trabajo de grado: Pasé dándole vueltas al tema muchas noches en marzo de 2005 y finalmente di los primeros pasos en junio de 2005. Avancé poco (teóricamente) ese segundo semestre, pero a comienzos de 2006, fui por segunda vez a un baile con El Rey.

Entré. Me quedé impresionado. Era el equipo de sonido más grande que había visto en toda mi vida, hileras e hileras de bajos, bazucas, brillos y medias voces, en torno a una consola gigantesca donde había un hombre con cara de niño jugando a ser DJ internacional. Y eso que no había “prendido”. Todavía el baile no se había llenado y sólo estaba la gente de la cantina y los miembros del “staff” de seguridad del monstruoso equipo. Y seguía enamorado.

Track 03. Bonus track – Explicaciones.

Para que el lector no se pierda, explicaré en términos breves, dos de los términos:

El baile. Los “bailes” o “toques” suceden los días sábados o domingos y son lo más parecido a una fiesta muy bien organizada. El dueño del equipo de sonido (léase El Rey) Alberto Arias, en combinación con otras personas de logística (socios) organiza una fiesta, en la que la atracción principal es el equipo de sonido que responde al nombre de “El Rey”. Se cobra la entrada tanto para

hombres (\$6000) como para mujeres (\$ 3000), y se vende cerveza (\$ 2500), como en cualquier discoteca, con la diferencia de que esta es ambulante.

El Rey. Es uno de los picós con más historia en el caribe colombiano (tiene más de 17 años en el mercado). Es el “Factor X” de la champeta en Cartagena. Los cantantes que quieren ser reconocidos en la ciudad, graban en un “volumen” del Rey, que no es más que una recopilación de canciones que se “tocan” semana a semana en cada presentación del equipo de sonido. Si a los asistentes le gusta alguna en especial, será grabada y posteriormente editada y rotada por las emisoras de la ciudad.

Es un referente obligado cuando se habla de champeta en Cartagena. Los principales cantantes de champeta trabajan con esta organización: Luis towers “El Rasta”, El “Afinao”, entre otros, figuran en su repertorio de cantantes.

Track 04. ¿Bailamos?

La oportunidad de entrar directamente al Rey se me presentó porque el equipo de personas que le organizan los “bailes” al Rey, son amigos de mi hermano mayor, quien tiene un local de comunicaciones en el popular sector de Ceballos.

Un día le comenté que estaba pensando en hacer observación participante

en El Rey y que debía entrar y me dijo: Ombe, si yo conozco a los manes de la cantina. Y así fue como conocí a “Silfrid”, quien se convertiría posteriormente en mi informante clave, su hermano el “Domer” (uno de los organizadores del baile), su otro hermano “Silvestre” (cantinero) y al “Machete” (guardia de seguridad).

En mi segundo baile, que fue en la población de Pasacaballos (la primera fue cerca de la plaza de toros Cartagena de Indias) asistí a uno de los toques más importantes en la gira musical del “Rey”: los “Toros de Pasacaballos”, porque en esa población donde muchos son afrodescendientes, los picós son sinónimo de fiesta en los fines de semana, y El Rey, durante las festividades del pueblo, es un factor de congregación masiva.

En este lugar, se congregan, sólo para ver al picó tocar, más de mil personas en un espacio que describiré:

Imaginen un terreno baldío cercano a un estadio de béisbol en una población polvorienta (estilo Macondo) de unos 200 metros por 200 metros.

Ahora, cérquenlo con paredes de cinc. Introduzcan dos o tres carpas grandes, y en uno de sus frentes coloquen un soundsystem de 40 bajos, 20 bazucas y 20 bafles más.

Al lado de la consola, coloquen dos baños portátiles.

En frente de la consola, como a cincuenta metros, coloquen dos cantinas portátiles (unos enfriadores) llenas de Whisky y de cerveza.

Y bueno, ahora, enciendan el equipo.

Ahora, que entre la gente.

Track 05. ¡Que comience la fiesta!

No suena tan interesante, ¿verdad? Pues si que lo es. Es emoción pura. Un toque o baile suele comenzar, para los organizadores, como a eso de las dos de la tarde. Llegan generalmente muy perezosos y con ganas de flojear, pero a las tres de la tarde, ya están todos organizados y listos para que la gente empiece a bailar, sudar y consumir.

Después de las cuatro de la tarde (los domingos empieza en la tarde) empiezan a llegar las personas. Primero llegan en tandas pequeñas, y uno podría pensar que la cosa está mala, que la gente no llegará. Pero, cinco minutos después (desde las dos, la música está a más de 120 db) hay más de doscientas personas, media hora más tarde, hay más de 500, y al caer las seis, ya hay más de setecientas personas en el lugar. Nunca he visto tanta gente junta, con excepción de los conciertos en la plaza de toros. Y sobre todo, nunca he visto tanta gente que se goce tanto un espectáculo.

La gente toma cerveza, llega en carros lujosos, con ropa lujosa, con “pintas”

de niño play, con mucho dinero, para ostentar en serio, y para competir a través del consumo desmedido y sin precauciones.

Las mujeres van en ropa muy seductora: faldas cortas, lycras ajustadas al cuerpo, los tops bastante escotados, y en actitudes bastante provocativas.

No falta el que no tiene dinero para pagar y debe ser sacado por la gente de seguridad, que pronto se presta para sacar al fastidioso comensal.

Se consume en grandes cantidades. La cerveza es la reina. Se acompaña el whisky con cerveza. La mujer con la gasolina. En fin, todo está listo para el goce absoluto.

De repente, en el paroxismo de la fiesta, llega el Chawala, JD oficial del picó, y comienza el “espeluque”.

La gente se vuelve eufórica, y comienza a consumir más alcohol. En las afueras del lugar, “jíbaros” venden drogas y alucinógenos a los que no pueden entrar al baile.

Alrededor de la una de la mañana, una mujer, embebida por el alcohol y con la libido al extremo, decide quitarse la ropa. Su escultural cuerpo, nalgas al aire, queda al descubierto. Propios y extraños observan atentamente el suceso, hasta que un guardia de seguridad, decide acabar con el show. Toma la mujer entre sus brazos, la tapa apresuradamente y sale con ella hasta la puerta.

Me voy a casa. El día ha estado súper productivo. Tomé muchas anotaciones que me permiten escribir mejor mi trabajo de grado. Hice muchísima observación participante, hablé con varios de los cantineros y obtuve material suficiente para ampliar mis indagaciones. La escena de la mujer en cueros se queda grabada en mi mente. No por lascivia, sino porque ahora comienzo a entender la sensualidad de la champeta. Es emoción pura.

Track 06. El rompimiento.

Ese fue mi quinta visita al Rey de Rocha. Esa fiesta estuvo genial. Saqué muchos apuntes, pero casi no puedo salir del lugar. Los cantineros, (amigos para ese entonces) no cesaban de darme cerveza y decirme que ese día no me iba, sino borracho.

De repente, observé que ya era hora de dejar el idilio y volver a la realidad:

Debía escribir este texto.

Volví al siguiente sábado. Hice algunas anotaciones adicionales. Sólo estuve tres horas esa sexta visita. Tomé algunas anotaciones a la ligera sobre los ritos característicos del lugar y salí de ahí. Tenía una extraña sensación de opresión en el pecho. ¡Estaba triste!

6.3 ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

Poder situarse en el contexto en el que acontece la práctica cultural de la música champeta en el picó El Rey de Rocha permite acercarse al concepto de ritual, ya que la práctica cultural de la champeta se convierte en una rutina que siguen cientos de personas cada semana y que termina dándole una significación a su existencia en cuanto permite romper con la estructura o sistema hegemónico al que pertenecen.

En palabras de Schechner (1978)

El ritual es un comportamiento ordinario transformado por medio de la condensación, la exageración, repetición y la variación del ritmo en secuencias especializadas de comportamiento que usualmente tienen que ver con el apareamiento, la jerarquía o la territorialidad.⁸

Al observar esta definición de ritual, se observa que en el contexto descrito anteriormente prevalece la descripción de la rutina que marca el devenir del rey de rocha durante seis semanas de observación, en las que la rutina del baile, del goce, del espeluque, de la sensualidad, de la oralidad, gestualidad y otras encuentran un lugar común con individuos que comparten el mismo patrón de comportamiento.

Estas rutinas se materializan en varios niveles. Uno, el de las actividades que se realizan en el picó por parte de los organizadores y de los asistentes:

⁸ SCHECHNER RICHARD, El futuro del Ritual. Ed. Alfa. Londres, 1978. pág. 36

- *La logística del lugar*, que involucra todos los preparativos técnicos y humanos de la fiesta; concierne a el traslado de los equipos de audio, la instalación de cantinas en el lugar, la ubicación de baños, salidas de emergencia, entre otros factores.
- *La hora de llegada*, mientras que algunos asistentes llegan al lugar del “toque” en cuanto encienden el equipo de sonido, otros lo hacen más tarde.
- *La duración de la fiesta*, un toque del picó dura en promedio 7 a 8 horas.
- *Los momentos de entrada de los DJs principales del picó*, esto hace evidente ciertos procesos de jerarquización, puesto que el picó o la práctica cultural del picó adquiere sentido para algunos de los asistentes cuando encuentran ciertos referentes jerárquicos al seguir a tal o cual DJ en particular.
- *Las canciones que están de moda en un determinado momento*, y que ponen de manifiesto la performance y negociación de sentido que hacen los asistentes del contenido semántico de su estancia en el picó.
- *La hora de salida*, como a la hora de llegada, mientras algunos asistentes se van más temprano, otros acostumbran a irse a la misma hora, y con las mismas personas, o abandonan el lugar después que otros personajes de importancia dentro del picó (como algunos DJ’s o invitados especiales) dejan la escena.

- *Las actividades posteriores*, generalmente, tanto los organizadores del “toque” como algunos asistentes e invitados especiales se trasladan a otras fiestas privadas para poder seguir gozando del momento en cuestión.

El segundo nivel de materialización estaría en la performance y o forma cómo los asistentes viven el picó:

- *Las formas de vestir*. Que involucra su apropiación de ciertos referentes como la sexualidad (en el caso de las mujeres y sus vestidos y licras apretadas), la violencia (en el caso de algunos hombres ostentado⁹ cadenas y relojes y ropas lujosas) entre otras formas de performance.
- *Los productos que consumen dentro de la fiesta*. El consumo acelerado de whisky como una forma (repetitiva) de ostentación y como mecanismo de aprovechamiento de la fiesta, (para “sacarle el jugo”, en palabras de algunos asistentes al picó)
- *La forma en que bailan*, que evidencia la performance y vivencia de las letras de las canciones, lo que los inscribe dentro de la lectura como comunidad de lectura preferencial del discurso champetúo.

⁹ Entendida la ostentación como una forma de violencia al insertarse en la dinámica de privilegio a las formas materiales de identidad en contraposición a los valores morales.

- *Los grupos y lugares que ocupan las personas dentro de la fiesta*, esto tiene que ver con la jerarquización, ya que los invitados especiales y personajes especiales del picó están muy cerca de la consola de sonido y de los artistas visitantes, mientras que los asistentes comunes están más cerca de las cantinas y forman grupos en la parte central de la pista.

Estos dos niveles de materialización de las rutinas implícitamente destacan la presencia de otras dos categorías fundamentales en el análisis teórico de este documento monográfico: Identidad narrativizada y Negociación de sentido.

La primera se observa desde la relación entre dos de sus perspectivas: Contenido de canciones e identificación con la temática de las canciones por parte de la comunidad de lectura, lo que a su vez conlleva plantear que la segunda se da en términos de una comunidad de lectura preferencial.

Al respecto, Vila (1996) plantea lo siguiente:

Mi propuesta es que las múltiples interpelaciones que nos rodean constantemente son, en cierta forma, evaluadas con relación a la trama argumental de nuestras narrativas, de manera tal que dichas evaluaciones inician un complejo proceso de negociación entre narrativas e interpelaciones que puede terminar de maneras muy diversas. Por un lado, ese proceso puede culminar en la plena aceptación de la interpelación, porque la misma “se ajusta”, sin mayores problemas a la trama argumental de nuestras narrativas identitarias (...) Por otro lado, este complejo proceso de negociación entre trama argumental e interpelaciones quizá termine en el rechazo total de la interpelación en cuestión, porque la misma no puede ajustarse, de ninguna manera, a las tramas argumentales que sostienen nuestras identidades narrativizadas. (...) Sin embargo, el resultado más probable del proceso de negociación entre trama argumental e interpelaciones es que ambas se modifiquen en forma recíproca, ajustándose mutuamente aquí y allá en el proceso de construir una versión más o

menos coherente del yo.¹⁰

Con base a esto se puede plantear que los asistentes al Rey de Rocha encuentran referentes identitarios en varias de las canciones más representativas del volumen 45 del Rey de Rocha: “Te va a doler”, del “Afinao”, “Besitos pa’ pelao”, del “Mr. Black” y “Cayó Nicolás” de “Papoman”.

Estas son las tres primeras canciones del compilado musical de la temporada estudiada, y conforme a las indagaciones del investigador, las primeras canciones del volumen de la época, son las que los asistentes piden más a los DJs en los bailes del picó, porque se identifican más con ellas, porque les agradan, en fin, porque se vuelven populares entre ellos y gozan de la aceptación de muchos seguidores del picó.

Analizando el discurso de esas canciones y su contenido, se identifican letras que hablan del despecho, sexo, violencia, en fin, situaciones que podrían suceder en la vida diaria de los asistentes al picó.

De esta manera, el cantante de champeta interpela al público a través de una serie de valores, los cuales emergen de la relación entre vida cotidiana dada en los sectores subalternos y cultura popular.

De manera que los relatos que inspiran buena parte del repertorio de canciones se instalan en los acontecimientos, personajes, vivencias y situaciones que

¹⁰ VILA, Pablo. Música e Identidad: La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. Editorial Norma. 1996. pág. 40 49

ocurren a diario y son frecuentemente registradas en los medios de comunicación locales; como son la página de sucesos del universal, la página de judiciales de la verdad, los noticieros locales de radio en a.m. y la televisión local.

Para darle mayor claridad a este proceso de identificación con las letras de las canciones, se estudiarán las tres primeras canciones del volumen 45 del Rey de Rocha, correspondiente a la temporada Enero – Junio de 20006.

Canción estudiada número 1.

Nombre: Cayó Nicolás

Cantante: Papoman.

Autor: D.R.A

Temática: Violencia y situaciones legales.

Fragmento estudiado:

“Mucha madre irresponsable como ella hay Luis // vaya que bache con su hijo es un infeliz // el más buscado, el más perseguido aquí // un delincuente al que busca el CTI.

La policía, lo busca es un asesino// yo no lo envidio, fíjense que mal destino

No hay abogado que lo pueda defender // estudian el caso preguntándose pa que // pa que intentarlo si es un caso perdido // esta fichado y aparece en los archivos // su madre dice que su hijo no tiene amigos // que no lo quieren, que lo envidian los vecinos”.

Comprensión del texto de la canción: En muchos de los sectores populares de Cartagena de Indias, los jóvenes son retenidos por actos delictivos y en la comunidad en general se conocen los procesos, por eso no es extraño que el cantante hable con naturalidad del “CTI”, de “abogados”, porque son parte de la vida cotidiana de los que comparten la práctica cultural de la champeta. Sobre este respecto se profundizará un poco en la teorización.

Canción estudiada número 2.

Nombre: Te va a doler

Cantante: El Afinao

Compositor: Guillermo Quintana.

Temática: Despecho y situaciones de pareja.

“Cuando escuches mi canción apaga el radio // pa que no sufras por lo que digo de ti // yo no quiero que esta letra te haga daño // pero no puedo ocultar el mal que tu me hiciste a mi.

En silencio sólo llevo una tristeza // esa que me atormenta desde que te perdí.

Cuantas noches consultando con mi almohada // buscando una explicación para tu olvido.

Aún conservo aquí entre sábanas mojadas // una foto que no dice nada, te fuiste con mi mejor amigo.

Cuantas noches sin dormir pensando en ella, // Cuantas noches recordando su traición, // cuantas noches destapando una botella, // para ahogar así mis penas y olvidarme de su amor.

Juro que tu traición ya no me dolerá, // aunque me esté muriendo yo no te vuelvo a buscar, // Juro que tu traición ya se me pasará, // pagarás con sufrimiento cien años de soledad.

Que te va a doler, que te va a doler, vas a llorar, vas a llorar, cuando escuches este canto, vas a derramar tu llanto, vas a querer regresar.

Y por eso te digo, mucha suerte contigo, llegó la hora de las cuentas te encuentras sobregirá, si nuevamente tu te me acercas...”

Comprensión del texto de la canción: Uno de los cantantes más populares en el circuito cultural de la champeta es “El Afinao”. Muchas de las temáticas de sus canciones giran en torno al despecho, pero tomando los temas y adaptándolos de tal forma que la canción tenga un tono sarcástico o tomador de pelo. Esto hace que, situaciones que se viven en el día a día de las personas, sean tomadas de otra forma y los oyentes se diviertan cantándole al desamor también.

Canción estudiada número 3.

Nombre: Besitos para pelao.

Cantante: Mr. Black

Compositor: D.R.A
Temática: Machismo y situaciones de pareja.

Fragmento estudiado:

Ahora esta hembra me quiere tené azarao, // pero le digo que el besito es pa pelao, // porque en mi vida siempre he tenido mujeres y entre más tengo puede ver que más me quieren. // A mi me gustan las mujeres altaneras, para amansarlas... Entre mas difícil compadre son más sabrosas // se ponen tiernas igualitica que una rosa. Ahora que quiero no te me pongas pesada”.

Comprensión del texto de la canción: Esta canción invita especialmente al machismo. Al no reconocimiento de los valores de la mujer. Evidencia situaciones típicas de machismo que fácilmente se encuentran en el día a día de los asistentes a los bailes del picó, porque en muchos de esos barrios, gracias a la falta de educación, la pobreza y otros factores, el machismo, es imperante, por tanto, la canción interpela a los oyentes diciéndoles cómo comportarse respecto a estas situaciones.

6.3.1 Historia de Vida. Pablo Vila, en su texto **Música e Identidad, La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y actuaciones musicales**, nos presenta una visión sobre las categorías que se indagaron a través de la historia de vida del informante clave y que sirven como cruce teórico práctico para entender el fenómeno que estamos investigando: Identidad narrativizada, performancia, interpelación y negociación.

Así, la técnica de la historia de vida se podría definir como un modo de investigación en ciencias sociales que se utiliza para insertarse en el mundo de un informante clave y obtener de este toda la información posible sobre el tema

de investigación. Esto se hace de manera concertada con el informante clave y mediante un diálogo abierto y franco para evitar sobreactuación.

Sobre el modelo de “historia de vida”, Polkinhorne plantea:

“La reescritura de la historia propia implica un cambio de vida de más peso – tanto en la propia identidad como en la interpretación que uno tiene del mundo – y suele emprenderse con dificultades. Hay oposición a dicho cambio y la gente intenta mantener sus tramas del pasado aún cuando al hacerlo se requiera distorsionar las nuevas evidencias”.¹¹

Ahora bien, este modelo plantea seleccionar un sujeto o sujetos para hacer la práctica investigativa. En este caso, sobre el picó El Rey de Rocha, uno de los más populares de la ciudad, que fue escogido para ser observado por que presenta más espacios y rutinas para analizar que los otros picós referenciados: “El Príncipe”, “El Travieso”, entre otros, y porque cuenta con más seguidores y aficionados.

Llegar a seleccionar al informante clave requirió de visitas al Rey de Rocha y de observación de los miembros del staff del Rey. Particularmente no tiene nada de especial, pero es un individuo que encaja dentro del perfil que se quería obtener dentro de la investigación: Un sujeto que mostrara las cualidades, virtudes, defectos, historia de vida, de una persona que se relacionara directamente con el mundo investigado, en este caso el picó El Rey de Rocha como práctica cultural.

¹¹ POLKINHORNE, en Op. Cit. Pág. 16.

De esta forma el investigador conoció al informante clave, en sus visitas al Rey de Rocha y por un contacto con el hermano del investigador. La confianza aumentó porque el investigador tiene una casa en cercanías al lugar donde vive el informante clave y esto permitió una rápida identificación entre ambos, investigador e informante clave.

Datos básicos del informante clave:

Nombre completo: Silfrid Antonio Palacios

Edad: 29 años

Lugar de residencia: Ceballos

Trabajo: Ayudante de chofer de un camión

Gusto musical: La champeta

Gustos: Bailar, jugar béisbol, ver televisión

Es un sujeto de 29 años de edad, en unión libre, con tres hijos, vive en el popular sector de Ceballos en la ciudad de Cartagena, trabaja en los fines de semana en el picó el Rey de Rocha desempeñando labores varias que le avalan un conocimiento detallado de las rutinas que se llevan a cabo tanto al interior como el exterior del picó.

6.3.2 Cruce de categorías e interpretación. Al analizar el discurso del informante clave y referenciarlo con las categorías del ejercicio de historia de vida, se observa que en la **identidad narrativizada**, que en términos del autor consiste en que

Los seres humanos somos, en realidad, una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo, sujetos que son precariamente suturados en una imaginaria identidad unitaria a través de la construcción narrativa de tal unidad ficcional".¹²

El informante clave lo confirma en su testimonio:

¹² Op. Cit. P. 22

Pablo Senior: Y hay algunos cantantes que tu digas que representan la champeta?

Informante clave: Yo soy fanático del rasta, del maestro y del afinaito.

PS: ¿Y por qué?

IC: Ellos cuando cantan, se le entiende y dan buenos mensajes, no todos los discos son rumberos, son champeta pero hay unos que son sentimentales, que si uno los escucha son, dan una buena letra, expresan algo bueno.

PS: ¿O sea, que estas de acuerdo con la champeta que da mensajes?

IC: La criolla, claro.

PS: ¿Y como que mensajes ves tu que son esos positivos, cuales que son esos mensajes que tu identificas?

IC: Bueno, como ahí un disco que tiene el rasta que es pa la gente, pa los que son rateros, pa que se concientizen de las cosas que tienen un mensaje bueno pa las personas que son como clectomanas, porque hay un disco que es como pa las personas que son así...

Silfrid expresa su deseo de que la música sea un discurso que prolongue, en palabras de Frith (1987: 139), "su psiquis y su corporeidad", al establecer en las letras de la música champeta referentes de comportamiento que deberían primar, en su concepto en la sociedad.

La manera en que Silfrid articula su discurso sobre la champeta, da luces sobre cómo él vive en el día a día la champeta y su música, su forma de comportarse, las palabras que utiliza, son propias de las personas que viven este tipo de música, y que son aprendidas de los cantantes de champeta que ven en los picós y que se reafirman en el día a día mediante la construcción conjunta con los otros compañeros.

De igual forma,

La música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos, que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales.¹³

De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado, ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro, modelos de satisfacción psíquica y emocional.

Estos elementos lo invitan, lo **interpelan** a comportarse de una u otra forma, a ser otro silfrid.

PS: Cuando regresaste de tus viajes, comenzaste a ir al picó. ¿Por qué, como así?

IC: Si, ya después me perdí más de lo que estaba perdido. Ya.

PS: ¿Cómo fue eso?

IC: Aja, ya después conocí el baile, y las mujeres dentro del baile y me pareció como mejorcito y fui.

Al observar con detalle el texto de silfrid, se evidencia que en su historia de vida, y en los referentes de identidad que la componen, la manera cómo se viste, qué tanto ostenta, son formas de vivir y **performar** la música champeta que lo invita constantemente a inscribirse en sus prácticas. O en palabras de Vila,

La performatividad musical estaría entre aquellos tipos de discurso que, a través de un proceso de repetición y de su inscripción en el cuerpo, tiene la capacidad de producir lo que nombra.¹⁴

- Silfrid comentando experiencias en fiestas de barrio.

PS: Bueno, ¿y cómo vestías para ir a las fiestas?

¹³ Ibid. p.22

¹⁴ Ibid p. 24

IC: Cuando estaba pequeño? Una camisa de rayas, puro botoncito. Tu sabes que esas son las poderosas, las guayaberas también. Puro caqui.

PS: ¿Y zapatos que?

IC: Puro charol, de esos que mejor dicho. Eso brillaban más.

- Silfrid comentando su primer día en un picó:

PS: ¿Y te acuerdas como fuiste vestido?

IC: Mas o menos, un overol, unos adidas extractor que tenía y un sueter, un suéter Nike.

PS: ¿Y que hiciste ese día?

IC: Ese día si hice y deshice.

Efectivo y bien bacano, y con plata.

Silfrid comentando el ritual de los fines de semana:

PS: ¿Cómo es un día normal en el pico? ¿Cómo se desarrolla un día en el pico?

IC: Si es un domingo lo prenden de 4 hasta las 12 de la noche. Y un sábado como desde las 7 de la noche como hasta las cuatro de la mañana.

PS: ¿Y que la gente llega enseguida?

IC: Los sábados, como el domingo nadie va a trabajar llegan como a las once, diez y pico de la noche. El domingo si llegan un poco mas temprano.

PS: ¿Y llegan juntos o acompañados?

IC: Ahí si llegan revueltos, con la novia, solos con la mujeres, con amigas....

La forma en que sujetos como Silfrid viven la música se ve expresada en sus ademanes, los gestos que hace, su kinésica, sus ritos y cómo lleva a su vida la música champeta y la forma en la que visten.

Como practica cultural, la música champeta ofrece la oportunidad a los

individuos de **negociar los sentidos** y los contrasentidos de la práctica, al darle prelación a un contexto sobre otro, y viceversa. Vila expresa esta relación de la siguiente manera:"

Mi propuesta es que las múltiples interpelaciones que nos rodean constantemente son, en cierta forma, evaluadas con relación a la trama argumental de nuestras narrativas, de manera tal que dichas evaluaciones inician un complejo proceso de negociación entre narrativas e interpelaciones que puede terminar de maneras muy diversas. Por un lado, ese proceso puede culminar en la plena aceptación de la interpelación, porque la misma "se ajusta", sin mayores problemas a la trama argumental de nuestras narrativas identitarias (...) Por otro lado, este complejo proceso de negociación entre trama argumental e interpelaciones quizá termine en el rechazo total de la interpelación en cuestión, porque la misma no puede ajustarse, de ninguna manera, a las tramas argumentales que sostienen nuestras identidades narrativizadas. (...) Sin embargo, el resultado más probable del proceso de negociación entre trama argumental e interpelaciones es que ambas se modifiquen en forma recíproca, ajustándose mutuamente aquí y allá en el proceso de construir una versión más o menos coherente del yo.¹⁵

Así, asistimos a la negociación del día a día de silfrid en la organización del circuito cultural y productivo que gira en torno al picó, a la negociación con los factores externos que podrían impedir el normal desarrollo de su performance:

PS: ¿Y les va bien?

IC: Si. Claro, la mayoría de las veces nos va bien.

PS: Y por qué la mayoría de las veces y no siempre?

IC: Aja, porque hay veces que en los bailes la gente no consume casi.

PS: ¿Cuándo les va bien y cuándo les va mal?

IC: Cuando el baile tiene algún inconveniente, llueve o a veces el baile no tiene permiso y la policía llega y apaga y así.

¹⁵ Op. Cit.

PS: ¿A veces hacen bailes sin permiso?

IC: Si, a veces cogen a las personas, como se dice, tienen el pico, pero tienen el permiso.

PS: ¿Y lo hacen de todas formas?

IC: Si. Tiran el baile, es una aventura. Si lo apagan, bien, si no, también.

PS: ¿Y la gente tiene algunas personas que siguen en especial?

IC: Hay personas que si el chawala no llega al pico, no entran hasta que el chawala llegue.

PS: ¿O sea, que si el chawala no entra ellos no entran?

IC: Si, no, no entran al baile.

PS: ¿Al baile?

IC: Aja, que cuando el pico lo prenden, lo prende otra persona pero el chawala que es el administrador, no lo tiene, el chawala llega como a las nueve de la noche y a las nueve de la noche es que entran ellos, cuando el chawala se mete en los controles es que ellos llegan.

6.4 TEORIZACIÓN

Ahora procederemos a conceptualizar la experiencia de investigación a través de una serie de apuestas hechas por el investigador que consisten en cruzar las pistas desarrolladas a lo largo de la investigación.

En este cruce de categorías, la práctica cultural de la champeta aparece como una forma de contra restar el tedio de la rutina cotidiana de estos sujetos, entendiéndose la dinámica del picó como un lugar en el que el individuo, por un rato, goza, se encuentra y crea conexiones que lo alejan del sufrimiento y el dolor, de una forma real:

“El placer musical no deriva de la fantasía – no está mediado por ensoñaciones – sino que se experimenta directamente: la música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal”¹⁶.

La consideración anterior se evidencia en la expresión de la identidad a través de la performance de las prácticas culturales que suceden en la rutina de los fines de semana del picó y que evidencian los procesos de territorialización de los individuos que asisten a sus eventos.

Esto representa un culto a lo efímero, a lo corto plazista del cartagenero, a la inmediatez del sueño: “tener plata para ir a ostentar los fines de semana en reuniones sociales de cualquier tipo”. La palabra superación aparece sólo en el discurso de los cantantes, pero no es interiorizada por el conglomerado asistente a los picós.

¹⁶ Ibidem.

Pero ésta se convierte en una práctica que se actúa, se baila, se viste, se canta, se exhibe, se encuentra y se rutiniza en la fiesta.

La teorización requiere un repertorio de categorías que se postulan como ordenadoras del debate respecto a la experiencia musical estudiada. Experiencia donde se privilegia al oyente y su relación con la música. Las categorías que fundamentan la teorización, se desarrollan a continuación.

6.4 1 Alteridad y Ambigüedad. Cartagena reúne ambigüedades para reconocer sus identidades y alteridades, ya que a pesar de tolerar ciertos referentes de identidad, el colectivo rechaza otros igualmente válidos.

Un ejemplo claro de esta situación se presenta en el no reconocimiento de los individuos afro descendientes en la vida nocturna de la ciudad: El caso de la segregación racial en las discotecas La Carbonera y Q-k-yito de la zona rosa de Cartagena.

La exclusión de personas negras en estas discotecas en el 2005 llevó a los tribunales una demanda por parte dos jóvenes estudiantes de derecho de la Universidad Libre, por no haberlas dejado ingresar al recinto, alegando que se debía a su color de piel.

Lo ambiguo del caso es que esta discoteca esta localizada en la antigua central de carbones de la ciudad: “En este lugar trabajaban los negros y esclavos que servían de apiladores y trituradores de carbón para las máquinas del tren que llegaba a la plaza de mercado, pasando por el célebre barrio de negros Getsemani”¹⁷.

Así, un antiguo lugar de trabajo para personas negras se convirtió en un sitio exclusivo de la rumba “play” de los chicos “bien” de la ciudad, donde los demás, no son bienvenidos.

Entonces, el colectivo rechaza el color de su piel y sus ancestros, pero sí reconoce como propios otros referentes de identidad que le son foráneos, tales como el reggaeton y músicas caribeñas.

Esta situación posibilita la multiplicación de lugares donde los “no blancos”, los “pobres” y los excluidos encuentren una forma de reencontrarse con sus raíces: El pick-up (léase picó).

6.4.2 Territorialización y Exclusión. Adicionalmente, en la población se presentan situaciones de territorialización que evidencian procesos de exclusión social y marginación de poblaciones culturalmente rechazadas.

¿Evidencias?

¹⁷LEMAITRE, ANTONIO. Historia de Cartagena en Biblioteca Lemaitre. Tomo III. P. 167

Cartagena son dos ciudades, la histórica - turística y la que viven su mayoría de habitantes, más de 700 mil personas que habitan la cuenca de la ciénaga de la Virgen, las faldas de la Popa y los sectores aledaños a la zona industrial de Mamonal¹⁸. Para los visitantes humanitarios la impresión de inequidad quedó descrita por el Señor Jean Egeland quien el 6 de mayo de 2004 expresó su asombro diciendo que mientras en la zona histórica-turística las personas pueden sentirse en el centro de un país desarrollado (Suiza), en la Ciénaga de la Virgen pueden sentirse en el país más pobre y deprimido del África.

En general la situación humanitaria de estos barrios se ve reflejada en las amenazas, muertes selectivas, mezclada con la situación de pobreza, desempleo, falta de infraestructura en saneamiento básico, y la continua llegada de población desplazada¹⁹.

Estas afirmaciones sobre África no son gratis: Más del 70% de la población cartagenera es negra y una manera de mostrar sus orígenes a pesar de la evidente exclusión es la champeta, entendida como práctica popular que se materializa a través de la música, los bailes y los picós.

El 30% restante muestra otras formas de ser cartagenero, igualmente válidas y con sus propias prácticas y ritualidades.

¹⁸ Cartagena Dos ciudades, dos realidades USO CARTAGENA <http://www.redvoltaire.net/article2889.html>, citado en Ficha técnica situación humanitaria Cartagena, sala de situación humanitaria, marzo 2005, página 3.

¹⁹ *Ibíd.* página 3

Ante la existencia de esta oferta identitaria basada en la territorialización, la polarización entre sus habitantes puede llegar a niveles insospechados: Visítese la página Web de Asocoyeros para referencias entre “orientales” y “pupis”²⁰.

El caso de Asocoyeros es interesante porque pone de manifiesto la territorialización en la ciudad, y los visitantes de esta página se dividen en dos bandos; los “pupis”, aquellos que viven en barrios tradicionales como Manga, Pie de La Popa, Bocagrande, Centro y Crespo. Y los “orientales” que son los que viven en cualquier barrio diferente a los nombrados anteriormente.

Situaciones como esta contribuyen a generar incertidumbres, desigualdad y exclusión.

Hacer un estudio sobre cómo a través de la cultura popular de la champeta se recrean y apropian estas identidades y alteridades hace parte de la comprensión del problema.

En virtud de las consideraciones anteriores, vale la pena preguntarse: ¿Qué significa el territorio picó?

El territorio picó surge como una manera de vivir, sentir y gozar la champeta como práctica cultural en un espacio definido; el territorio picó señala un lugar

²⁰ <http://www.asocoyeros.8m.com>

donde los seguidores de la música champeta se encuentran y reelaboran sus discursos identitarios a través de la performance y rituales compartidos.

Significa a su vez, otra forma de ser cartagenero, con costumbres propias y con cánones de comportamiento y rutinas propias de los seguidores de esta práctica cultural.

7. CONCLUSIONES

La respuesta se da en forma de pistas. Las pistas obedecen a categorías trabajadas a lo largo de la investigación y que dan cuenta del proceso que pone de manifiesto la relación entre música e identidad: Identidad narrativizada, Ritual y Alteridad.

7.1 Identidad narrativizada: El autor Pablo Vila plantea que “los seres humanos somos, en realidad, una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo, sujetos que son precariamente suturados en una imaginaria identidad unitaria a través de la construcción narrativa de tal unidad ficcional”.

Esto se puede entender en el trabajo de grado como la forma en que el discurso de la champeta es vivido en los rituales de la práctica cultural, materializados en el picó los fines de semana permitiendo una oferta identitaria por parte de la champeta a la clase subalterna.

Cabe preguntarse, ¿De qué manera se articula este discurso para producir oferta identitaria? La forma estriba en que los asistentes al picó viven la música champeta y su discurso, pero se genera identidad porque es compartido, porque los caracteres específicos de la práctica pertenecen a todos, y están “puestos ahí”, y el lector de estos caracteres, decide de acuerdo con su propio discurso, si se ajusta a lo que él busca o si por el contrario no se ajusta.

7.2 Ritual: El ritual en este texto se entiende como una rutina repetida, provisto de múltiples exageraciones, performances, que permite la materialización de la identidad narrativizada de los sujetos asistentes a la práctica del picó y lo configura de detalles que lo diferencian a nivel de oferta identitaria de otras prácticas culturales existentes en la ciudad.

7.3 Alteridad: La alteridad se presenta como la forma en que los individuos reconocen a otros como iguales entre ellos, a pesar de las diferencias de color, raza, sexo o condición social.

El discurso de la champeta trae esa posibilidad al permitir que se reconozca otra forma de ser cartagenero, que merece ser analizada y comprendida para poder acercarse a nuevas esferas de una democracia realmente incluyente y en la que la pluralidad de identidades se reconozca como ganancia, no como pérdida.

Así, de acuerdo a estas tres pistas, se da la relación entre la champeta como práctica cultural con la formación de identidad popular en Cartagena de Indias, al permitir que las identidades esenciales de los asistentes al picó se narrativicen a través del discurso de la champeta que toma forma gracias al ritual, lo que permite un reconocimiento de esa otra forma de ser cartagenero.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Texto: Música e Identidad: La capacidad Interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. Pablo Vila
- Artículo: Tres estilos de trabajo en las ciencias sociales: Comentarios a propósito del artículo “conocimiento e interés” de Jürgen Habermas. Carlos Eduardo Vasco U.
- Libro: Identidades a flor de piel. Elizabeth Cunin.
- Artículo: Comunidades sonoras en el caribe colombiano. Jorge Nieves Oviedo.
- Revista Aguaita, Número 1, Artículo: Las familias populares de Cartagena.
- Revista Aguaita, Número 2, Artículo: Buscando las poblaciones negras de Cartagena.
- Revista Aguaita, Número 3, Artículo: Construcción de Identidad Caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de champeta.
- Revista Aguaita, Número 6, Artículo: Imaginarios híbridos en el Caribe Colombiano: Iconografías y textualidades populares en Cartagena de Indias.
- Revista Aguaita, Número 9, Artículo: El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena: Entre la champeta y la pared.
- Artículo: Trabajando con la cultura: grupos de rap e identidad negra en Cali. Peter Wade
- Artículo: Etno-urbanismo y cultura popular: una teoría de ciudad sin disciplina. René julio
- Artículo: El enigma de los tonos. Juan Carlos Garay
- Historia de Cartagena – Biblioteca Lemaitre – Tomo tres
- Organización Radial Olímpica, Olímpica Stereo. Top de las 20 latinas del 12 al 18 de marzo de 2006
- Cartagena Dos ciudades, dos realidades USO CARTAGENA <http://www.redvoltaire.net/article2889.html>, citado en Ficha técnica situación humanitaria Cartagena, sala de situación humanitaria, marzo 2005, página 3.
- Ficha técnica situación humanitaria Cartagena, sala de situación humanitaria, marzo 2005, página 3

9. ANEXOS

9.1 ENTREVISTA COMPLETA

Entrevista a:

IC: Silfrid Antonio Palacios, edad 29 años, vivo en San Isidro sector Nuevo Oriente.

PS: ¿Cuántos hijos tienes?

IC: Tengo tres hijos

PS: ¿Eres casado o soltero?

IC: Unión libre.

PS: ¿Hace cuantos años estás en unión libre?

IC: 9 años.

PS: ¿Siempre has vivido en Ceballos?

IC: Si

PS: ¿Tus papás están vivos?

IC: No.

PS: ¿Cómo se llamaban?

IC: Manuel Antonio y Helena Palacios.

PS: ¿Cuántos hermanos tienes?

IC: Tres.

PS: ¿Están vivos?

IC: Si.

PS: ¿Cómo se llaman?

IC: Domer y Silvestre Manuel.

PS: ¿Cómo te la llevas con tus hermanos?

IC: Más o menos.

PS: ¿En qué trabajas?

IC: En el camión que tiene el hermano mío.

PS: ¿Y que haces en ese trabajo?

IC: Ayudante del chofer.

PS: ¿Toda la semana o los fines de semana?

IC: Días de semana apenas.

PS: ¿Hasta qué grado estudiaste?

IC: Hasta segundo de bachillerato. Tengo como quince años que no voy al colegio.

PS: ¿Y por qué dejaste de estudiar?

IC: Ah, porque mi papá y mi mamá se murieron y yo empecé a trabajar.

PS: Bueno, ¿y cómo eran las cosas cuando estabas pelaito?

IC: ¿En qué sistema?

PS: Bueno, ¿en qué sentido, a qué jugabas? ¿Qué hacías cuando estabas pelaito?

IC: A la libe.

PS: ¿Y en qué consistía la libe?

IC: Ah, unas laticas, uno le echaba unas piedrecitas y la tiraba y el compañero que se las quedaba iba a buscar la latica mientras uno corría.

PS: ¿Y eso lo hacías todos los días? ¿O cómo era?

IC: Todos los días.

PS: ¿Y eso era lo único que jugabas?

IC: Latica, escondío y peregrina.

PS: Y en ese entonces, ¿jugabas con tus hermanos, con los de la cuadra, o cómo era la cosa?

IC: Con los amigos, con amigos.

PS: ¿Y te acuerdas de quienes eran tus amigos de la infancia?

IC: Claro, el compi, "compi" se llama roger, donisel "doni", enrique Alberto, henry, El rafa, Hernán, Alex y hay muchos. Todos son del barrio.

PS: ¿Hasta qué edad jugaste?

IC: Como hasta los 10 años terminé de jugar, porque ahí de 11 a 12, viajaba pa bogotá y pa Cali.

PS: ¿Y que hiciste, como así?

IC: Aja, como yo trabajaba en una bomba y mi mamá ya se había muerto, después yo quedé con mi papá y como mi papá nos trataba mal, yo me iba a viajar.

PS: ¿Entonces tu trabajabas viajando, y que hacías cuando viajabas?

IC: Era ayudante de una mula.

PS: ¿Y por cuanto tiempo fuiste ayudante de una mula?

IC: Después vine cuando tenía diecisiete años.

PS: ¿Y ahí fue cuando dejaste de estudiar o cuando fue?

IC: Si, ahí fue cuando dejé de estudiar, y después mi hermano me metió, yo me metí a estudiar cuando tenía como diecisiete pero después no me gustó más el estudio y fue cuando me salí.

PS: ¿Como fue pasar de niño a trabajador?

IC: Me dio duro, pero aja, todo. Pero lo necesitaba.

PS: ¿Y ya estabas casado, o tenias hijos o que?

IC: No, Cuando eso yo apenas tenía 12 años apenas, y el primer hijo mío lo tuve cuando tuve 17 años

PS: ¿Y como era la cosa cuando comenzaste a ir a fiestecitas?

IC: No, yo comencé a ir a las fiestas, yo comencé a rumbear ya cuando tenía como 24, 25 años, mientras tanto no, si no pasaba era trabajando, metió en el camión, en la mula, así que no le paraba bola a eso, pasaba viajando pa bogota, pa Cali, me quedaba era en Bogotá y Cali y no rumbeaba, yo rumbeaba era ahora, cuando vine acá a la ciudad que conocí los picós y cosas, bueno yo los conocía pero nunca había entrao.

PS: ¿Bueno, y como fue esa vida cuando vivías en Bogotá y en Cali, te gustaba, extrañabas la costa, como era la cosa?

IC: No pero, como muy poco, como yo no andaba en picó no extrañaba nada. Como yo más bien me crié fue allá con los cachacos, y lo que ellos hacían era igual.

PS: ¿Y qué música escuchabas en ese entonces?

IC: Ahh ya, pura música ranchera, pura ranchera y de despecho, música así. Darío Gómez, Vicente Fernández, el flaco Agudelo, vainas así.

PS: ¿Cuándo estabas chiquitico como era la cosa aquí en ceballos, como era

la gente, habia peleas, era más peligroso, era menos peligroso?
Esto era más peligroso, ahora ya está un poco quieto.
PS: ¿Y que piensas ha influido en esos cambios?
IC: La gente como que se está concientizando de las cosas. Ya no... aunque todavía hay problemas y no falta el que, pero... La gente está un poco más aplacada.
PS: ¿Y como que piensas tu que ha podido ser eso?
IC: Paracos.
PS: ¿Los paracos?
IC: Las limpiezas.
PS: ¿Eso ha influido bastante?
IC: Acá en Ceballos si.
PS: Bueno, y cómo te vestias para ir a las fiestas?
IC: Cuando estaba pequeño? Una camisa de rayas, puro botoncito. Tu sabes que esas son las poderosas, las guayaberas tambien. Puro caqui.
PS: ¿Y zapatos que?
IC: Puro charol, de esos que mejor dicho. Eso brillaban más.
PS: ¿Y como era la movida con las nenas?
IC: No, yo no le paraba bola a las mujeres, ahí yo no le paraba bola... era jode, apenas y ya.
PS: ¿Y salian o que? Pa donde cogian?
IC: Si, saliamos por ahí cerquita, muy poco saliamos.
PS: ¿Y a donde iban cuando iban por ahí cerquita?
IC: Al nuevo bosque. Al nuevo bosque. Ya de ahí del nuevo bosque muy poco pasabamos pa algun otro lao.
PS: ¿Se quedaban ahí en el nuevo bosque en fiestas de vales, o que?
IC: Si, fiestas de compañeros de rumba ahí,
PS: ¿Y tomabas o que?
IC: Cuando eso yo no tomaba,
PS: ¿Y como era el vacile o que?
IC: Nada, viéndose las caras ahí. Los manes que eran más grandes que uno eran los que tomaban, yo no, yo no bebía.
PS: Cuando regresaste de tus viajes, comenzaste a ir al picó. ¿Por qué, como así?
IC: Si, ya después me perdí más de lo que estaba perdido. Ya.
PS: ¿Cómo fue eso?
IC: Aja, ya después conocí el baile, y las mujeres dentro del baile y me pareció como mejorcito y fui.
PS: ¿Y cual fue el primer picó al que fuiste?
IC: El primer picó al que fui fue al sabor.
PS: ¿Ese de que barrio es?
IC: El sabor estéreo, es de allá de Nariño.
PS: ¿Y te acuerdas como fuiste vestido?
IC: Mas o menos, un overol, unos Adidas extractor que tenía y un suéter, un suéter Nike.
PS: Y que hiciste ese día?
IC: Ese día si hice y deshice.
Efectivo y bien bacano, y con plata.

Y con cuanta plata fuiste?

Como con 10000 pesos, pero eso era plata. Hace un poco e años.

Eso fue más o menos en que año?

Eso fue como en el noventa, por alla.

Taba bien elegante.

¿Y como era la movida en ese entonces? Tus papás todavía estaban vivos o ya no estaban?

No, mis papás ya no estaban. Yo tenía 12 años, ya ellos no estaban. Cuando yo tenía como trece o catorce años mi papá ya se había muerto ya. Yo empecé a viajar desde temprano, uff, yo comencé a viajar pa bogotá, pa Cali, pa buenaventura, pa santa marta, pa Medellín, me quedaba, siempre me quedaba Cuando tiempo durabas viajando, mas o menos?

Yo duraba, yo duraba hasta meses, venia aquí, pero no llegaba a la casa y otra vez me devolvía

Donde te quedabas cuando venias?

Ahí en los bomberos.

Y no llegabas a la casa?

Si, yo llegaba y nos ibamos al dia siguiente o la mayoria de las veces nos ibamos al dia siguiente enseguida.

Y cuando ya regresas, que fuiste al sabor, que musica estaba sonando en ese entonces? En los picos?

Musica africana.

Tu alcanzaste a vivir esa epoca?

Si.

Y como era? Como era el ambiente en los picós? Que hacia la gente? Era como ahora?

Si, siempre ha sio como ahora, sino ahora es el cambio e musica, pero, era igual, alla antes habia mas problemas que ahora.

Antes habia mas problemas?

Si, antes no podían pone un disco y que cualquiera, porque ya enseguida formaban pelea, ahora no, ahora la gente, esta mas pasiva.

Y ese cambio de la música africana como se dio?

Que hizo que pasaran de la musica Áfricana a la terapia criolla?

Ahí si no se que hicieron que cambiaran, pero antes, cuando estaba la mencha, todo esos discos asi, a mi me parecia buena. Después fue que llegò una agrupación y que kusima que como en el 95 94 que hizo la criolla, y aja y a la gente le gustò la criolla, y la criolla està pegada ahora.

Y hay algunos cantantes que tu digas que representan la champeta?

Yo soy fanatico del rasta, del maestro y del afinaito.

Y por que?

Ellos cuando cantan, se le entiende y dan buenos mensajes, no todos los discos son rumberos, son champeta pero hay unos que son sentimentales, que si uno los escucha son, dan una buena letra, expresan algo bueno.

O sea, que tu estas de acuerdo con la champeta que da mensajes?

La criolla, claro.

Y como que mensajes ves tu que son esos positivos, cuales que son esos mensajes que tu identificas?

Bueno, como ahí un disco que tiene el rasta que es pa la gente, pa los que son rateros, pa que se concientizen de las cosas que tienen un mensaje bueno pa las personas que son como clectomanas, porque hay un disco que es como pa las personas que son así...

Y en ese transcurso, como incursionaste al pico? Como fue que comenzaste a trabajar en el picó?

Ah no, yo empecé a trabajar en el pico por medio de mi hermano, como el hace eventos yo siempre iba a beber, beber y a joder, yo nunca iba a trabajar, y un día yo le dije que me pusiera a trabajar y de ahí es que estoy trabajando con el. Y hace cuanto fue que comenzaste a trabajar con tu hermano?

No, eso hace muy poco, yo no tengo ni un año de estar trabajando con mi hermano, tengo como seis meses.

Y a que picó le organizan más eventos?

El pico al que mi hermano le organiza más eventos es al Rey.

Y a cual otro?

Al rey y uno o dos contratos con el travieso.

Y cual crees tu que es la diferencia entre el rey y el travieso?

Uhh hay mucha diferencia, por la fanaticada del rey y la del travieso.

Como así?

Es que el rey tiene más espectadores que el travieso.

Solamente la cantidad de espectadores o la clase de espectadores?

Los espectadores del rey consumen más que los del travieso también.

Que otra diferencia?

Consumen y más cantidad.

Como es la clase? Son más sociables, menos sociables, que hacen?

Son más jóvenes o son más viejos?

Al travieso van puros pelaos de 15 a 16. pero acá en el rey van personas ya mayores. Que como dicen por ahí ya saben que es lo que hacen.

En que se diferencia la música del rey de la música del travieso?

No, es la misma champeta criolla sino es que como acá los picos compiten es por sus exclusivos, el rey tiene sus exclusivos, el travieso tiene sus exclusivos, la gente busca es... el exclusivo que los picós ponen, aja, ¿uno tiene que pagar para oírlos porque donde más lo va a oír sino es en el pico, que es el que los tiene?

Y por que la gente va al travieso y no va al rey o va al rey pero no va al travieso?

No sino es que todos tienen su fanaticada, sino que como el rey es más viejo que el travieso, el rey tiene más gente que el travieso, pero es la misma champeta criolla, porque los mismos cantantes que le cantan al rey, le cantan al travieso.

Y como es eso de los cantantes? Como funciona la cosa?

Aja, ellos les pagan por los discos que a ellos les gusta que le graban y quedan en el pico.

Bueno, cuando estas en el pico del rey, que es lo que tú más ves, lo que más observas? Lo que más te impacta, te emociona?

Las mujeres, unas mujeres bacanas. Ufu.. unas minifaldas, y esos pantaloncitos que se le ven las nalgas.

O sea, que podemos sacar una relación directa entre la sensualidad de la

mujer y la musica champeta?

Claro.

Por que? Que hace la champeta pa que las viejas se vistan asi?

Serà por los hombres tambièn que van como van bastante hombres y ahì.. ahì van puras personas con plastica, ahì va pura persona con plata, ahora no es como antes, ahora no van ahì en el rey, no va gente limpia como antes, ahì va la gente con plastica, compran las botellas de ron a 45, no ponen pero, eh.. cerveza a milquinientos, ya no ponen pretexto pa comprar las cosas.

Antes las cosas para ellos era muy cara..y como dicen muchos: "voy a pagar 45000 y voy a estar parao porque no ponen sillas ni na" la gente no le para bola a eso. Y la gente no le pone pretexto a eso, porque no hay silla, porque no hay no se que.

La gente la va a baila, a rumbiar, a sudar

A sudar? No entiendo

Uno va a sudarse, porque si entras a paloquemao, que eso es un horno. La gente sabe que en paloquemao hace calor bastante, y la gente entra. La entrada de los hombres vale 6000 y la entrada de las mujeres 3000. si entras con tu novia ya sabes que son ya 9000 enseguida. Si vas en el baile, ya estas adelante con tus nueve mil.

O sea, que la gente si va a gastar...

Cuanto gasta en promedio una persona que va al rey?

Ahora las personas beben es puro sello rojo y black and white. Yo me imagino que 50000 pesos. 50000 pesos pa uno solo.

Pa uno solo? O sea que si vas con otra persona, 100000 pesos?

Hasta mas. Y eso que los compañeros le ponen plata uno, que coge los 20 pa esto, coge los 20 pa esto otro, imaginate uno solo, uno solo gasta mucha plata.

¿Cómo son las pintas de un man que va al pico?

Ahì si es normal. Un overol, zapatos, caros y un sueter o camisa.

Como es? Todo el mundo va a mostrar la pinta?

Claro, ahì es el que mas pinta tire.

Como asi?

Sabes que hay personas, zapatos de 300 de 400, hay un poco e manes que van con pantalones de 80 sueter de a 100 y asi. Ahì eso es, el que mas pinta tire ahì.

Y hay competencias de baile?

Eso era antes, ya no hay competencias.

Ahora es el que mas consuma y el quemas pinta tire.

Y la gente tiene algunas personas que siguen en especial?

Hay personas que si el chawala no llega al pico, no entran hasta que el chawala llegue.

O sea, que si el chawala no entran ellos no entran?

Si, no, no entran al baile.

Al baile?

Aja, que cuando el pico lo prenden, lo prende otra persona pero el chawala que es el administrador, no lo tiene, el chawala llega como a las nueve de la noche y a las nueve de la noche es que entran ellos, cuando el chawala se mete en los controles es que ellos llegan.

Como es un dia normal en el pico? Como se desarrolla un dia en el pico?

Si es un domingo lo prenden de 4 hasta las 12 de la noche. Y un sabado como desde las 7 de la noche como hasta las cuatro de la mañaba.
Y que la gente llega enseguida?
Los sabados, como el domingo nadie va a trabajar llegan como a las once, diez y pico de la noche. El domingo si llegan un poco mas temprano.
Y llegan juntos o acompañados?
Ahí si llegan revueltos, con la novia, solos con la mujeres, con amigas....
Hay gente que va todos los fines de semana?
Ahí todos se conocen, son los mismos, todo el mundo se conoce. Por eso ya no se forman peleas. Porque todo el mundo se conoce.
Donde toca el rey?
Pasacaballos, en dijonki, en olaya en discotecas
Que discotecas?
Paloquemao, acuario, el encanto
Casi todas quedan en la avenida?
Si,
Alguna queda en el centro?
No. Casi todas quedan pa ca
Y por que?
Porque el rey no tiene permiso pa tocar en el centro.
Y aquí en tu casa como es la relacion con el pico?
No, yo trabajo con el pico cuando mi hermano tiene baile, yo trabajo en la cantina y la muje mia trabaja en los baños.
Cada quien gana por su lao?
Si, cada quien gana por su lao.
Todos los bailes son así?
En la mayoría de los bailes que organiza el hermano mío, si. Es igual.
Entonces has encontrado una manera de sacarle plata a eso?
Si.
Y les va bien?
Si. Claro, la mayoría de las veces nos va bien.
Y por qué la mayoría de las veces y no siempre?
Aja, porque hay veces que en los bailes la gente no consume casi.
Cuando les va bien y cuando les va mal?
Cuando el baile tiene algún inconveniente, llueve o a veces el baile no tiene permiso y la policía llega y apaga y así.
A veces hacen bailes sin permiso?
Si, a veces cogen a las personas, como se dice, tienen el pico, pero tienen el permiso.
Y lo hacen de todas formas?
Si. Tiran el baile, es una aventura. Si lo apagan, bien, si no, también.
Y cuanta plata se pierde cuando el baile sale malo?
No mucha. No se.. más o menos como dos llones
Bueno, como ves a la industria del picó? La gente seguirá yendo o que?
No, eso aquí no lo acaba nadie aquí en la ciudad. Aquí todos somos parranderos.
Es por el espíritu parrandero?
Aquí todos somos picoter, asi que no se quien es que lo va a quitar.

Cuales son los barrios más picoteros?

Ahora ya no sé qué decirte, porque ahora todos los barrios que antes no les gustaba el picó, ahora son los que más picos oyen, como blas de lezo, los caracoles, el socorro, entre otros.

Los de antes?

Ahora todos son champetúos.

Y Olaya?

Ah, pero es que tu sabes qu esos son champetuos de sangre, la cosa por dentro. Si, alla uno respira es por ahí ya. Ahora la gente uno los lleva y... que no, que no se que.... Y se amañan más que uno mismo, después lo buscan a uno para ir.

Bueno, silfri.. gracias por tu colaboración.

Gracias. De nada.

ANEXO 2

TESIS Y OTROS TRABAJOS DE GRADO

C
O
M
P
E
N
D
I
O

El Compendio de tesis y otros trabajos de grado es la recopilación de las siguientes Normas Técnicas Colombianas –NTC– las cuales se complementan para la realización de un trabajo escrito:

NTC 1486 (Quinta actualización)
Aprobada el 11 de marzo de 2002. Documentación. Presentación de tesis, trabajos de grado y otros trabajos de investigación.

NTC 1075 (Segunda actualización)
Aprobada el 19 de octubre de 1994. Documentación. Guía para numeración de divisiones y subdivisiones en documentos escritos.

NTC 1487 (Segunda actualización)
Aprobada el 21 de junio de 1995. Documentación. Citas y notas de pie de página.

NTC 1160 (Segunda actualización)*
Aprobada el 24 de abril de 1996. Documentación. Referencias bibliográficas para libros, folletos e informes.

NTC 1308 (Segunda actualización)*
Aprobada el 24 de abril de 1996. Documentación. Referencias bibliográficas para publicaciones seriadas.

NTC 1307 (Segunda actualización)*
Aprobada el 24 de abril de 1996. Documentación. Referencias bibliográficas para normas.

NTC 4490*
Aprobada el 28 de octubre de 1998. Referencias documentales para fuentes de información electrónicas.

* Están en estudio por parte del comité técnico y serán publicadas en el año 2005.

**PRESENTACIÓN DE TRABAJOS ESCRITOS
NTC 1486**

ICONTEC ha tenido como propósito orientar al público en general sobre la mejor forma de presentar sus trabajos escritos con la suficiente estética, ortografía, redacción y un lenguaje profesional adecuado para cada uno.

La norma aplicable es la NTC 1486, creada desde 1979; se actualiza cada cinco años, la vigente es del año 2002. La sexta actualización se publicará en el año 2007.

¿Sabe usted cuáles son las partes que conforman un trabajo escrito?

Todo trabajo escrito está conformado por preliminares, texto o cuerpo y complementarios.

PRELIMINARES	TEXTO O CUERPO	COMPLEMENTARIOS
<p>Partes que anteceden al cuerpo</p> <p>1.1 TAPA O PASTA 1.2 GUARDAS 1.3 CUBIERTA 1.4 PORTADA 1.5 PÁGINA DE ACEPTACIÓN 1.6 PÁGINA DE DEDICATORIA 1.7 PÁGINA DE AGRADECIMIENTOS 1.8 CONTENIDO 1.9 LISTAS ESPECIALES 1.10 GLOSARIO 1.11 RESUMEN</p>	<p>Parte central donde se desarrolla el tema</p> <p>2.1 INTRODUCCIÓN 2.2 CAPÍTULOS 2.3 CONCLUSIONES 2.4 RECOMENDACIONES</p> <p>En este segmento se aplican las normas NTC 1487 y NTC 1075</p>	<p>Material que complementa o adiciona al escrito</p> <ul style="list-style-type: none"> • BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA • INDICES • ANEXOS <p>En este segmento se aplican las normas NTC 1160, NTC 1307, NTC 1308 y NTC 4490</p>

PARA TENER EN CUENTA EN UN TRABAJO ESCRITO

- **Márgenes**
Superior: 3 cm (4 cm título)
Izquierdo: 4 cm
Derecho: 2 cm
Inferior: 3 cm (número de página a 2 cm y centrado)
- **Interlineas**
El trabajo se escribe a una interlinea sencilla y después de punto aparte a dos interlineas sencillas, cuando es punto seguido se deja un espacio.
- **Redacción**
La redacción es impersonal y genérica.
- **Fuente y tipo de letra**
Se sugiere **Arial 12**

Las Normas Técnicas Colombianas se identifican porque son publicadas en tamaño ISO A4 (21 cm x 29,7 cm) y están disponibles solamente en librerías de prestigio reconocido, en las diferentes ciudades del país, así como en las oficinas de ICONTEC. En caso de duda, contáctenos a través de la página web www.icontec.org.co o a ICONTEC - Centro de Información al Teléfono 6078888 Ext. 1480 – 1482 en Bogotá.