

Andrés Gualdrón

agualdron@unal.edu.co

agualdron@ubosque.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Andrés Gualdrón, “De “Dem Bow” a “El gol”:
del dancehall (Jamaica) a la champeta criolla
(Colombia)”, *Ensayos. Historia y teoría del
arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de
Colombia, Vol. XIX, No. 29 (julio-diciembre
2015), pp. 95-116.

RESUMEN

A pesar de que se ha escrito sobre la influencia que géneros musicales africanos como el soukous, ejercieron en la champeta criolla, a través del estudio de la canción “El gol” de Elio Boom interpretada por el Grupo Kusima y perteneciente al LP *Terapia Criolla con Kusima* de 1994, este artículo explora la que recibió de géneros musicales como el dancehall jamaicano y el reggae panameño. El análisis de su composición, producción y texto revela claramente dichas influencias las que además permiten entender las lógicas de adaptación y “reciclaje” musical que caracterizaron la creación de la champeta criolla durante ese periodo.

PALABRAS CLAVE

Champeta, música popular colombiana, música africana, picó, sound system, dancehall, reggae, Panama, Jamaica.

TITLE

From “Dem Bow” to “El gol”: From Jamaican dancehall to Colombian champeta criolla.

ABSTRACT

Although the influences of African popular musical genres such as soukous have been discussed in the conformation of Colombian champeta criolla, through the study of “El gol”, a song by Elio Boom from Grupo Kusima’s LP *Terapia criolla con Kusima* (1994), this article explores the influence of other popular music genres such as dancehall from Jamaica and Panamanian reggae from Panama. The analysis of its composition, production and its text clearly reveal those influences and allow us to understand the adaptation and recycling processes that characterize the creation of champeta criolla during this period.

KEY WORDS

Champeta, Colombian popular music, African music, picó, sound system, dancehall, reggae, Panama, Jamaica.

Afiliación institucional

Profesor, Programa de Formación
Musical, Universidad El Bosque.

Maestro en música de la Universidad Javeriana (Bogotá) con énfasis en Composición Comercial y Magister en Musicología de la Universidad Nacional de Colombia. Autor de trabajos sobre música popular colombiana y músicas de vanguardia para diversas revistas periodísticas colombianas e internacionales (Arcadia y Sounds and Colours Magazine entre otras) Elegido entre más de cien músicos latinoamericanos como compositor e intérprete para el proyecto Música em Tránsito del Goethe Institut en Salvador de Bahía, Brasil (2012), junto al compositor alemán de música electrónica y arte sonoro Markus Popp (Oval). Autor de ésta y cuatro producciones musicales mas con las que ha participado en festivales en México, Costa Rica y Argentina.

Recibido marzo de 2016

Aceptado mayo de 2016

De “Dem Bow” a “El gol”: del dancehall (Jamaica) a la champeta criolla (Colombia)

Andrés Gualdrón

El propósito de este artículo es mostrar, mediante el análisis comparativo, las relaciones entre las canciones “El gol” (Elio Boom, Colombia), “Dem Bow” (Shabba Ranks, Jamaica), “Nuff man a dead” (Super Cat, Jamaica) y “Ellos benia” (Nando Boom, Panamá)¹. Este análisis nos permitirá ilustrar algunos de los procesos de adaptación de repertorios internacionales que caracterizaron al género de la champeta criolla a comienzos de los años noventa.

La canción “El gol” incluida en el LP *Terapia Criolla con Kusima* de 1994 resulta muy relevante para el estudio de la champeta criolla en tanto que tipifica la manera en la que durante este periodo se tomaron materiales musicales provenientes de países como Jamaica y Panamá para revitalizar el repertorio local². Por su parte, el contenido del mencionado LP es también representativo de dos formas de producción musical fundamentales para este género: a) las adaptaciones locales de canciones africanas y caribeñas y b) la composición de temas originales a partir de la influencia de la música internacional difundida en los picós, sistemas de sonido ambulante y público de grandes dimensiones y volumen sonoro presentes en toda

¹ Los detalles de publicación de estas canciones son los siguientes: “El gol”, en *Terapia Criolla con Kusima*, LP, 12”, 33 rpm, Rey Records 002, 1994, A,?.; “Dem Bow”, S, 7”, 45 rpm, *Dem Bow*, Digital B, 1990; “Nuff Man a Dead”, S, 7”, 45 rpm, *Nuff Man a Dead*, Wild Apache, 1990 y “Ellos benia”, en *Reggae Español*, LP, 12”, 33 rpm, Shelly’s Records, SRLP07, 1991, A.

² Para más información sobre sus adaptaciones de canciones africanas del Congo y Camerún en este género ver Andrés Gualdrón, *La champeta a inicios de los años noventa: de adaptaciones a creaciones*, Bogotá: Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2015.

la costa norte de Colombia con los cuales se organizan fiestas populares esenciales para la difusión de diferentes géneros musicales³.

Asimismo, los procesos de composición y producción de la canción y los diferentes aspectos de la biografía de su cantante nos permiten entender en qué medida a comienzos de los años noventa se presentó una importante influencia de géneros como el dancehall y el reggae panameño en la champeta cartagenera y en la cultura de los picós de la ciudad.

La champeta es un género musical aparecido en la costa norte colombiana durante las últimas décadas del siglo XX e íntimamente ligado al surgimiento de fiestas públicas realizadas con los mencionados picós. La amalgama de géneros en su mayoría africanos y caribeños que empezaron a difundirse en estos bailes configuró, desde finales de los años setenta, una práctica musical local que emuló estas influencias y que, como veremos en este texto, también se nutrió desde los años noventa de una fuerte influencia de los estilos musicales contemporáneos desarrollados en países como Jamaica y Panamá.

A lo largo del texto usaremos la diferenciación terminológica que los picoteros (es decir, los empresarios de los picós) y músicos de la costa norte colombiana hacen entre lo que denominan “champeta africana” y “champeta criolla”. En la primera categoría agrupan las canciones difundidas en los picós que provienen tanto de grabaciones africanas como de grabaciones caribeñas. Por su parte, el término “champeta criolla” o “terapia criolla” hace referencia a aquella música que fue grabada en ciudades como Cartagena y Barranquilla por artistas locales y que, retomando las características sonoras de las canciones africanas y caribeñas difundidas en los picós, establece un repertorio hecho en Colombia para estos sistemas de sonido. Así, en la champeta criolla es común encontrar influencias del soukous congoleño, el compas haitiano, o el dancehall de Jamaica, entre otros géneros. “El gol”, del cantante Elio Boom, es un ejemplo de lo que denominamos champeta criolla.

Por su parte, el género jamaicano conocido como dancehall surge también en el entorno de las fiestas ambulantes de esta isla y desde los años setenta tiene como característica esencial la interpretación de un cantante e improvisador sobre una pista musical que - en muchos casos - es extraída de una canción ya existente. Durante los años ochenta estas pistas fueron simplificándose hasta el punto de convertirse en ostinatos cortos y repetitivos, realizados por medio de instrumentos digitales y acompañando textos cada vez más explícitos. La canción “Dem Bow” del cantante Shabba Ranks, aquí analizada, es representativa del sonido del dancehall de comienzos de los años noventa y es uno de los primeros éxitos internacionales del género.

El reggae panameño puede caracterizarse a grandes rasgos como una versión en español del dancehall y “Ellos benia” -la canción de Nando Boom- está asociada a esta corriente musical.

³ Su práctica es equiparable en otras culturas musicales del mundo como los *sound systems* jamaicanos, los sonideros mexicanos y los *aparelhagens* brasileiros. Ver Deborah Pacini Hernández, ‘The picó phenomenon in Cartagena, Colombia’, *América Negra*, 6 (1993), pp. 69-113 y María Alejandra Sanz, *Fiesta de Picó: champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*, Bogotá: Tesis de Grado, Departamento de Antropología, Universidad del Rosario, 2011.

Teniendo en cuenta la delimitación temática de este trabajo y sus restricciones de espacio, no nos referiremos a aspectos extra-musicales pero fundamentales para la champeta como el baile, los espacios donde se desarrollan sus fiestas y la moda asociada a este género musical⁴.

Elio Boom y la cultura ‘picotera’ de Turbo (Antioquia)

Nacido en 1974 en Turbo, Antioquia, el verdadero nombre de Elio Boom es Francisco Corrales⁵. Su interacción musical con los picós de la ciudad de Turbo permite entender las múltiples similitudes que existían entre las fiestas públicas de este pueblo y algunas de las prácticas de los sound systems jamaíquinos –presentes en la población mediante su cercanía con la cultura panameña.

Manuel y Marshall describen cómo en los sound systems jamaíquinos se fue haciendo común la práctica de hacer vocalizaciones sobre versiones instrumentales de canciones ya reconocidas entre el público local, particularmente a partir de los años sesenta. Es importante señalar aquí que el uso de la palabra vocalización –traducida a partir del término voicing– es intencional en tanto se trata, como indican Manuel y Marshall y como veremos en nuestro análisis de la canción “El gol”, de un tipo de emisión vocal a medio camino entre la recitación y el canto⁶.

Las versiones instrumentales mencionadas provenían, paralelamente, de la creciente práctica de imprimir discos de 45 rpm en los que por una cara se podía escuchar la canción completa que lanzaba un artista y por la otra únicamente su versión sin voz. Sobre esta segunda cara, los artistas emergentes empezaron a hacer sus interpretaciones en vivo usando la música instrumental como pista de fondo para su voz⁷. Un ejemplo de uno de estos discos es el sencillo “Nuff man a dead”, grabado en 1990 por el artista jamaíquino Super Cat (y analizado posteriormente en este artículo por su relación con la canción “El gol”). El lado B cuenta con un corte instrumental donde se escucha exclusivamente la pista del disco⁸.

En el relato que hace del ambiente musical de la ciudad de Turbo a inicios de los años noventa, Corrales narra cómo participó exactamente de la misma práctica:

⁴ Ver Sanz y Nicolás Contreras “Champeta/Terapia, más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano”, *Huellas*, 67-68 (2003), pp. 33-45.

⁵ Peter Manuel y Wayne Marshall “The riddim method: aesthetics, practice, and ownership in Jamaican dancehall”, *Popular Music*, 25, 3, (2006), pp. 447-470 (p. 452).

Para evitar posibles confusiones con el cantante Nando Boom, en el texto nos referiremos a Elio Boom por su apellido de nacimiento, Corrales.

⁶ Manuel y Marshall, p. 452.

⁷ *Ibid*, p. 450.

⁸ El LP *Terapia Criolla con Kusima*, que contiene la canción “El gol”, contiene también una versión instrumental de cada uno de sus cortes tanto en el lado A como en el B del disco, probablemente por la influencia mencionada del género del dancehall.

Nosotros no tocábamos instrumentos ni producíamos las pistas. Hay unas versiones musicales, las poníamos de los discos originales, de los reggae originales, porque en ese entonces el LP traía de un lado el disco y del otro lado tenía la pista. Entonces nosotros poníamos la pista e inventábamos nuestras letras. Entonces cantábamos, íbamos a un show o con un espectáculo, llevábamos el LP y lo poníamos en el lado de la versión y le cantábamos su letra, que uno se inventaba”⁹.

Manuel y Marshall describen cómo, en el ritual grupal de los músicos emergentes al cantar sobre estas pistas instrumentales, generalmente, en los conciertos, varios cantantes hacían una hilera e iban uno detrás del otro improvisando sobre un mismo ritmo en forma de loop¹⁰.

En Turbo también tuvieron lugar estos encuentros, donde los improvisadores se turnaban para cantar sobre pistas de dancehall y ‘competir’ en vivo. Las reuniones comenzaron a ser transmitidas en vivo a través del programa *Rumba Caribe*, dirigido –de acuerdo con el relato de Corrales – por el productor radial May Mosquera a través de la emisora Apartadó Estéreo:

Estamos aquí hablando del año 1990 o 91. En ese tiempo estábamos nosotros pegados con el reggae, pero la manera que el pueblo nos escuchaba a nosotros era por medio de la emisora. O sea, a la emisora llevábamos cada quien sus pistas en las versiones de los LP y las montábamos en un programa de dos horas. Entonces varios artistas como yo llevábamos cada quien su pista en su LP o varios LP y llevábamos versiones y nosotros cantábamos en vivo¹¹.

Durante esta época, Corrales informaba a sus amigos y familiares los horarios de estas transmisiones radiales y les pedía que las grabaran en vivo haciendo uso de las caseteras de sus equipos de sonido. Mediante este método recursivo e inusual, el cantante antioqueño se hizo con los primeros registros de sus improvisaciones, que empezó a distribuir como demos. Con ellos decide viajar en 1992 a la ciudad de Cartagena, donde rápidamente muestra sus cintas al productor Yamiro Marín. Éste decide poner en contacto a Corrales con el productor William Simancas para realizar las producciones de las canciones “El gol” y “15 Primaveras”, con las que terminan de completar el disco *Terapia Criolla con Kusima*.

La decisión de viajar a Cartagena, de acuerdo con el relato de Corrales, está relacionada con el interés por grabar y prensar su música en discos LP y de forma profesional. Esto se debe, en parte, a que en las tiendas locales de Turbo ya había visto el primer trabajo de Anne Zwing, el primer trabajo discográfico de Kusima (titulado *Baila el Son con Kusima*) e, incluso, la música de grupos como Son Palenque:

⁹ Francisco Corrales, Entrevista, Cartagena, Bolívar, 22 de junio de 2015.

¹⁰ Manuel y Marshall, p. 451.

¹¹ Corrales, *loc. cit.*

Ya más de un artista había sonado en Turbo. Yo los vi en las carátulas de los LP como Kusima y Anne Swing. (...) Estaban en un almacén de discos que se llamaba Discos Sólido. Yo siempre todos los días llegaba hasta allá y alcanzaba a ver las carátulas de los cantantes, y a ver los músicos, y miraba que Kusima era de Cartagena y Anne Zwing también era de Cartagena, y el otro, y Son Palenque... yo me ponía a escucharlos a ellos y decía “¡no joda, pero yo canto más bacano que esos manes!” (risas)¹².

Con respecto al primer disco de Anne Zwing (1988), Corrales rememora también haber escuchado la canción “Permiso”, que era frecuentemente programada en los picós de su pueblo. La anécdota nos muestra cómo la escena musical cartagenera de la champeta criolla estaba difundándose rápidamente en las discotiempos y los picós de la costa norte del país y cómo los primeros ejemplos de producciones de champeta criolla fueron una motivación importante para los músicos jóvenes dispuestos a emprender proyectos musicales.

“El gol” y su relación con Jamaica y Panamá

“El gol”, grabada en 1993, es la primera canción de Francisco Corrales bajo el nombre Elio Boom y prensada de forma profesional. En el álbum comparte espacio con las canciones cantadas por los integrantes del grupo Kusima. Aunque no fue el éxito principal del disco (en realidad el corte de mayor difusión fue “El Salpicón”, cantada por Hernán Hernández), “El gol” nos muestra una forma muy particular de adaptar repertorios internacionales.



FIGURA 1. *Terapia criolla con Kusima*, LP, cubierta, fotografía Andrés Gualdrón.

¹² *Ibid. loc.cit.*

Si canciones como “Mary” o “El Empate” ambas de *Terapia criolla con Kusima*, están basadas enteramente en canciones de artistas africanos (especialmente Lokassa Ya Mbongo y Sam Fan Thomas), “El gol” adapta al mismo tiempo materiales de diferentes fuentes musicales del caribe. Como estructura rítmica y armónica principal, emplea un patrón que aparece múltiples veces en diferentes canciones de acuerdo con la extendida técnica del riddim. Simultáneamente, se apropia de la melodía de la popular canción “Dem bow”, cantada por el artista jamaicano Shabba Ranks y versionada por cantantes panameños como Nando Boom y El General.

Con las siguientes palabras, Manuel y Marshall hacen una caracterización a fondo del método del riddim:

From the early 1970's reggae music – whose most popular form since around 1980 has been called “dancehall” – has relied upon the phenomenon of the ‘riddim’, that is, an autonomous accompanimental track, typically based on an ostinato (which often includes melodic instrumentation as well as percussion). While a dancehall song consist of a deejay singing (or ‘voicing’) over a riddim, the riddim is not exclusive to that song, but is typically used in many other songs¹³.

Desde los años ochenta y paralelamente con la explosión comercial del dancehall en el mundo, la práctica del riddim se convirtió en estándar dentro de la música jamaicana –siendo cada uno de estos patrones rítmicos la base de un sinnúmero de composiciones del género–. Asimismo la separación que existe entre el riddim y la vocalización que se hace sobre él constituye uno de los elementos fundamentales del género –lo que lo diferencia de la mayoría de los estilos de música popular en el mundo, en los cuales la voz y el acompañamiento instrumental se conciben como entidades indivisibles que nacen juntas durante la composición¹⁴–.

Como se describió en el apartado anterior, Corrales creció en el ambiente musical de los picós de Turbo, población al norte de Antioquia y cercana geográficamente a Panamá. Allí escuchó de primera mano la explosión musical que desde mediados de los ochenta se inició con el reggae en español. También conocido como reggae panameño, el género en mención proviene de la adaptación realizada en Panamá (particularmente por músicos de la ciudad de Colón) de la corriente del dancehall jamaicano. En ocasiones, este mismo género es denominado ‘plena’ –mas su nombre no guarda relación con el género puertorriqueño¹⁵. En palabras de Corrales:

¹³ Manuel y Marshall, p. 447

¹⁴ *Ibid*, pp. 466-467

¹⁵ Marlon Bishop, “Panamian dancehall nices up the Spanish-speaking world”, *Wax Poetics* 43, (Sept-Oct 2010), p. 108.

Yo me inicié cantando música reggae, ragamuffin, reggae jamaicano y reggae panameño. En ese entonces estaba Jam and Suppouse, estaba Renato (con la “Chica de los ojos café”). (...) Yo comencé a escuchar esos Reggaes, cuando Gabi sacó “El meneito” (...). También los reggaes jamaicanos de Shabba Ranks y de Cutti Ranks¹⁶.

Aparte de citar el enorme éxito “La chica de los ojos café” del panameño Renato, –aparecido en 1985 y acreditado como una de las primeros temas del reggae panameño en dar el salto a la radio comercial¹⁷ –, vemos que ninguno de los artistas mencionados en su lista es ajeno a la práctica de la composición sobre riddims. Jam and Suppouse, dúo de dancehall panameño formado en 1988, usa en su éxito “Camión lleno de gun” de 1992 el riddim ‘Agony Body’, que había aparecido también en canciones como “Soft and dead up” del jamaicano Shaggy, “Bun” de la cantante Sister Charmaine o “Bombshell” de Louie Rankin (editadas las tres en 1991 por la compañía discográfica neoyorquina Rough Neck, y acreditadas al productor Rafael). Por su parte, el también panameño Gaby (cuyo nombre original es Winston Brown Jr.), lanza en 1988 la primera versión del éxito “El meneito”, de la mano del sello panameño Tamayo Records y del sello Zeida Internacional. En la composición de ésta se emplea el popular ‘Duck Riddim’, atribuido al productor Lloyd “King Jammy” James, el cual fue utilizado en por lo menos sesenta canciones distintas¹⁸.

Influenciado por este ambiente musical fuertemente marcado por el dancehall y la música de Panamá, en el año 1993 Corrales muestra al productor William Simancas una pista del cantante jamaicano Super Cat¹⁹ para que, basado en ella, elaboraran “El gol”²⁰. Aunque durante nuestra conversación el cantante no tuvo presente el nombre exacto de la canción sobre la cuál basó el acompañamiento de “El gol”, aspectos como la fecha y la coincidencia del mismo patrón rítmico-armónico (es decir, del mismo riddim) indican que el tema al que se refiere probablemente es “Nuff Man A Dead”, lanzado en 1990 como un sencillo (single) de su sello Wild Apache.

¹⁶ Corrales, *loc.cit.*

¹⁷ Bishop, p. 110.

¹⁸ Estas estadísticas se encuentran en la base de datos *Riddimbase.org: Dancehall and Reggae Riddim Database & Research Engine*, (www.riddimbase.org) que muestra más de 41 269 canciones sobre 3 868 riddims distintos. Estos son, en buena parte, verificables a través de samples de sonido.

¹⁹ Nacido el 25 de Junio de 1963, Super Cat, cuyo verdadero nombre es William Anthony Maragh, es una de las figuras más importantes del dancehall de finales de los años 1980 e inicios de los años 1990. De madre jamaicana y padre indio, el músico lanza su primer sencillo en 1981. Tras un breve periodo de encarcelamiento, se da a conocer en diferentes sistemas de sonido jamaicanos con sus letras etiquetadas como “conscientes”. En 1988 funda el sello Wild Apache y en 1992 se muda a Nueva York, donde firma con Columbia Records y se hace a un lugar en el mercado *mainstream* norteamericano.

²⁰ Corrales, *loc.cit.*

Instrumentos

En su caracterización histórica de la práctica del riddim, Manuel y Marshall encuentran un punto de inflexión importante dentro de la música compuesta bajo este método: en 1985, los productores King Jammy y Wayne Smith lanzan la canción “Under my sleng teng”, cuyo patrón principal se encuentra enteramente producido a través de los sonidos digitales de un teclado electrónico Casio. Este patrón, que ha sido la base de por lo menos 180 canciones, consolidaría dos nuevas tendencias dentro de la música jamaicana de la época: el abandono del uso de samples grabados a favor de la producción digital de los riddims y el uso de frases rítmico/melódicas más cortas como patrón principal de construcción de los temas²¹.

De acuerdo con el testimonio aportado por William Simancas, productor de “El gol”, la canción sigue esta corriente de crear música dancehall desde un punto de vista enteramente digital. Para este propósito Simancas empleó un secuenciador Yamaha QY10 originalmente lanzado en 1990 como una estación de trabajo portátil para arreglistas y compositores²². El Yamaha Q10 podía almacenar en su memoria 8 pistas distintas de máximo 299 compases, empleando hasta 8 canales. Estas podían grabarse a partir de treinta sonidos instrumentales y una biblioteca de percusión compuesta por veintiseis sonidos. Simancas basó la producción de “El gol” enteramente en las posibilidades de este instrumento, interpretándolo mediante un controlador midi y grabando sucesivamente en la memoria interna del secuenciador los *loops* que componen el patrón principal de la composición (extraídos, como veremos, del riddim ‘Poco Man Jam’). Así pues, la lógica de repetición de ostinatos cortos propia de la música jamaicana de mediados de los ochenta se adaptaba perfectamente a las posibilidades del Yamaha QY10.

Comparación de los riddims²³

En la canción de Corrales tenemos tres planos distintos (Ejemplo musical 1). En primer lugar se encuentra el *loop* estático elaborado en el secuenciador QY10 (que está a su vez compuesto por batería, piano y aplausos digitales). Este se encuentra totalmente cuantizado, es decir, ajustado a la métrica digital del instrumento y sin ningún factor de ‘error’ interpretativo. En segundo lugar, tenemos una pista de teclado con sonido sintetizado de piano eléctrico sin cuantizar, probablemente grabada con el sintetizador Yamaha DX7 que emplea en las demás canciones de *Terapia Criolla con Kusima*, con una interpretación rítmica más libre –y en el mismo registro del piano original usado en el patrón cuantizado–. Éste, a lo largo

²¹ Manuel y Marshall, p. 452.

²² William Simancas, Entrevista, Cartagena, 23 de junio de 2015.

²³ En las siguientes transcripciones de la batería, las iniciales “HH” se refieren al Hi hat, “S” al snare o redoblante, “FT” al floor tom, o tambor de piso, y “B” al bombo.

♩ = 116

Piano digital

Batería digital

Aplauso digital

EJEMPLO MUSICAL 1. “El gol”, Elio Boom, patrón básico, trasc. Andrés Gualdrón.

♩ = 98

Teclado

Batería

Bajo

EJEMPLO MUSICAL 2. Riddim ‘Poco Man Jam’ a “Nuff man a Dead”, Super Cat, transcripción A. Gualdrón.

de toda la canción, reitera la triada de si bemol mayor. En último lugar, tenemos la voz de Corrales, quien hace su vocalización sobre esta pista.

En la canción de Super Cat, por otra parte, tenemos no tres sino dos planos. En primer lugar, el patrón de percusión, sumado a un sonido de teclado que, a diferencia de lo sucedido en “El gol”, no es interpretado por un sintetizador adicional sino que se encuentra en la mezcla del LP original de donde se extrajo el sample con el *riddim*. En segundo lugar, se encuentra la vocalización del jamaiquino.

“El gol” se halla en un tempo más rápido al de la pista de Super Cat (116 en el caso del primero y 98 en el caso del segundo) y ambas se encuentran en tonalidades cercanas a Si bemol y La, respectivamente. Los patrones de batería digital de ambas canciones varían levemente en los timbres usados, pero generan el mismo ritmo compuesto. Sin embargo, armónicamente, el *riddim* de la canción de Super Cat y el de la canción de Corrales presentan diferencias: la figura característica de corchea en antecompás y primer tiempo en los teclados haciendo notas ascendentes –reiterada en ambas versiones–, en el caso de Super Cat dibuja una sonoridad mixolidia; por el contrario, en la canción de Corrales, se circunscribe a un contexto completamente tonal.

Mezcla

La mezcla de ambas canciones presenta diferencias importantes, cimentadas en la disimilitud misma de las condiciones de grabación de ambos cortes. En el caso de “Nuff man a dead”, tenemos una versión en estudio con exactamente las mismas condiciones técnicas con la que contaban los djs de dancehall de la época para hacer sus presentaciones en vivo: un tornamesa para poner la pista instrumental y un micrófono para que el artista principal hiciera la vocalización sobre la misma. Los volúmenes de cada corte (es decir, voz y salida estéreo para la pista) se encuentran radicalmente diferenciados: la voz está muy por encima de lo que sucede a nivel instrumental. Esto pareciera ser un ejemplo más de la tesis sobre la independencia entre voz e instrumentos en el género del dancehall esbozada por Manuel y Marshall.

Por su parte, “El gol” muestra una mezcla mucho más compacta, que evidencia cómo su grabación no se hizo únicamente con un tornamesa y un micrófono de voz²⁴. Como ya se dijo, para su arreglo final intervinieron elementos como el teclado Yamaha DX7, que se destaca sobre la pista rítmica –mientras la voz se acopla a los instrumentos sin estar a un nivel de volumen radicalmente superior–. En este sentido, su sonido general es muy distinto del de la canción de Super Cat.

Un elemento importante a tener en cuenta es la ausencia de una línea de bajo en la canción de Corrales. En el corte no sólo se prescinde de la figura melódica que este instrumento aporta y que a la postre es importante para la identidad sonora del *riddim*, sino que su mezcla en general no destaca siquiera los bajos fuertes que podrían provenir de instrumentos como el bombo. Como permite observar un análisis general del espectro de frecuencias de “Nuff man a dead”, la importancia de los bajos profundos o subs (es decir, aquellos que se encuentran entre

²⁴ El disco *Terapia Criolla con Kusima* fue realizado en los desaparecidos Estudios Sepima en la ciudad de Cartagena, ubicados en el sector del Castillo de San Felipe y el parque de la Torre del Reloj. De acuerdo con el relato de Simancas (*loc.cit.*), fue grabado en cinta magnética por medio de una consola de dieciseis canales.

20 y 60 hz) se explica por la interpretación de esta música en grandes sistemas de sonido, donde juegan un papel crucial para el baile. La ausencia del bajo podría llegar a señalar que “El Gol” fue pensada para ser incluida en el prensaje del disco, pero no necesariamente para ser rotada regularmente en los picós.

Así pues, y como resulta evidente en estas diferencias mencionadas, la forma en la que el productor William Simancas se aproximó a la práctica de riddim no pasó por tomar un sample directo del lado B de un disco con el riddim, sino que incluyó la reconstrucción de un ritmo básico que ya conocía, con pocas diferencias comparativas en cuanto a su estructura rítmica pero sí en cuanto a la armonía, los timbres y la mezcla. De esta forma, Simancas trató de personalizar el ejercicio a través de sus herramientas e ideas individuales como productor, tal y como lo hizo con las adaptaciones de canciones de origen africano compiladas en *Terapia Criolla con Kusima* y de acuerdo a su experiencia como productor en discos con influencias africanas y caribeñas como Keniantú Group y su disco de 1990.

Letra y voz

La canción “Nuff man a dead”, cuyo título podría traducirse como “Suficientes hombres están muertos”, señala el deceso de muchas de las principales estrellas del dancehall y el reggae durante los años ochenta, reflejando la compleja situación social en la que se desarrolló este género en Jamaica y los vínculos de algunos de sus principales exponentes con las mafias y las actividades ilegales. Super Cat, de hecho, fue acusado del homicidio del también cantante Nitty Gritty en 1991, aunque fue exonerado de dichas acusaciones posteriormente.

Sin embargo, la comparación textual y melódica a realizarse con “El gol” no debe hacerse con la canción “Nuff man a dead”, pues los cartageneros extrajeron de ella el acompañamiento instrumental mas no la melodía del tema. En “El gol” encontramos que la melodía vocal es una repetición casi literal de la melodía de una canción distinta. En este caso, nos referimos a la melodía realizada por el cantante Shabba Ranks en su éxito “Dem Bow”, la cual fue, a su vez, regrada por los cantantes panameños Nando Boom y El General durante el mismo año de su lanzamiento, 1991²⁵.

²⁵ Wayne Marshall, “Dem bow, dembow, dembo: “Translation and transnation in reggaeton”, *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture/Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 53, (2008), pp. 131-51.



FIGURA 2: *Nuff man a Dead*, S, rótulo, fotografía A. Gualdrón.

La importancia de la canción “Dem Bow” para géneros como el reggae panameño y el reggaetón no puede ser subestimada. Marshall rastrea históricamente el *riddim* de esta canción, mostrando cómo sus distintas versiones y reelaboraciones son la semilla del acompañamiento rítmico que caracteriza al género del reggaetón desde finales de los años noventa hasta el día de hoy²⁶.

²⁶ *Ibid*, p. 141

Es importante señalar, además, que existe una conexión evidente entre el riddim ‘Poco Man Jam’ y el riddim de la canción “Dem Bow”. Al respecto, Wayne Marshall afirma:

Propelling a number of popular songs around the same time as the “Dem Bow”, including Super Cat’s “Nuff Man a Dead” (...), the ‘Poco Man Jam’ riddim thus served to enhance the resonance of the ‘Dem Bow’ and the songs associated with it for audiences in Jamaica and its diaspora, as well as in the wider reggae listening community²⁷.

El proceso descrito en la cita cobija a la perfección lo sucedido con la canción “El gol”.

Para entender letra de la canción “Dem Bow” debe tomarse en cuenta que, en Jamaica y en la cultura del dancehall, imperan dos posiciones que se retroalimentan entre sí: la de la homofobia y la del sentimiento anticolonialista. De acuerdo con Marshall, varios de los cantantes de este periodo defienden un discurso según el cual la influencia de las culturas foráneas difunde prácticas “tabú” para la sociedad jamaíquina, como la homosexualidad. De esta forma, se ha convertido en una bandera de muchos de los artistas del dancehall el ‘defender’ las ideas sobre la sexualidad del cristianismo y el rastafarianismo, ratificando de esta forma la independencia “cultural” de la isla en relación con el contexto internacional²⁸.

Mediante los múltiples sentidos de la palabra ‘bow’ –que en español y en inglés significa tanto inclinarse como hacer reverencia–, la letra del tema invita, por una parte, a que los hombres no se *inclinan* ante los hombres (usando la palabra *bow* como un eufemismo para hablar del sexo oral); por otra, los invita a que no le hagan ‘reverencia’ a las influencias del exterior, ratificando con ello una postura nacionalista. Estas posiciones intolerantes les han valido no pocos escándalos internacionales a algunos de los más famosos artistas del género.

Para nuestro análisis comparativo con “El gol”, usaremos la versión en español realizada por Nando Boom de “Dem Bow” y titulada “Ellos benia”²⁹. De acuerdo a Marshall, la versión retiene de forma fiel el sentido de la canción original³⁰ y, a juzgar por sus múltiples semejanzas con “El gol”, probablemente fue escuchada por Corrales, quien para la época ya conocía y era seguidor de la música de Nando Boom e incluso compartía con él su apellido artístico³¹.

²⁷ *Ibid*, p. 135

²⁸ *Ibid*, pp. 135-138

²⁹ “Ellos Benia”, el título de la versión de Nando Boom, puede resultar confuso. Si ‘Dem Bow’ es una forma coloquial jamaíquina de decir “They Bow” (es decir, “Ellos se inclinan”), Nando Boom traduce las palabras literalmente: Dem (Ellos) y “Bow” (“Benia”, por venia, con su respectivo error ortográfico).

³⁰ Marshall, pp. 139-140

³¹ Corrales, *loc. cit.*

Nando Boom, “Ellos benia”, texto completo

(Recita)

- ¿Bow Cat?

- Yes Man!

Voy a decirlo vulgarmente. Todos esos mamones que se echen pa'trás, y esas mamonas... Hear this...

(Canta)

Dembow, dembow dembow

Hombre que usa falda, ese es un bow
Alza la mano si no eres un bow
Grítalo fuerte, no eres un bow
Hombre que usa falda, ese es un bow
Grítalo fuerte, no eres un bow
Salta y rebota, no eres un bow
Hombre que trabaja, va de chica, es un bow

Dembow, dembow, dembow (x2)

Traga su micrófono, ese es un bow
Hombre con bastón, ese que es un bow
No juego con la espalda ni tan poco ping pong
Alza la mano si no eres un bow

Dembow, dembow, dembow (x2)

Mujer que mira a otra ese es un bow
Hombre mira a otro, ese es un bow
Hombre con marimba, ese es un bow
Hombre con espada, ese es un bow

Dí embow, dembow, dembow
Dembow, dembow, dembow

Dile a los mamones que se echen pa'trás
Dile a las mamonas que se echen pa'trás
Hombre con espada ese es un bow
Hombre que usa falda, ese es un bow
Alza la mano si no eres un bow
Grítalo fuerte, no eres un bow
Salta y rebota si no eres un bow
Saca la lengua, no eres un bow
Salta y rebota tú no eres un bow
Grítalo fuerte, no eres un bow
Mira a “El General”, esto es un bow
Miren Nando Boom, él no es un bow

Un bow, dembow, dembow
Dembow, dembow, dembow

Grítalo fuerte, no eres un...
Salta y rebota no eres un...
Grítalo fuerte, no eres un...
Miren a Ivette, ella no es un bow
Miren a Nando, no es un bow
Miren a Oscar, el no es un bow

Son bow, dembow, dembow
Dembow, dembow, dembow

Hombre que usa falda, ese es un...
Hombre que se abusa, ese es un...
Mujer que se abusa, ese es un...

Dembow, dembow, dembow
Dembow, dembow, dembow

Hombre que usa marimba, ese es un bow
Alza la mano si no eres un bow
Grítalo fuerte, no eres un bow
Panamá tú no eres un bow
Jamaica no eres un bow

Dembow, dembow, dembow (x2)

Mira a “El General”, el no es un...
Alza la mano si no eres un...
Hombre que se abusa, ese es un...

Dembow, dembow, dembow (x2)

Hombre abajo e' mesa, ese es un bow
Hombre que traga micrófono, ese es un bow

Alza la mano si no eres un bow
Grítalo fuerte, no eres un bow
Salta y rebota, tú no eres un bow
Miren a Mariela, no es un bow
Miren a Ivette, ella no es un bow
Miren a Miguel, él no es un bow
En Panamá ya no existe un bow
En Jamaica ya no existe un bow

Dembow, dembow, dembow (x3)

Hombre con la lengua, ese es un...
Salta y rebota, tú no eres un...
Alza la mano si no eres un...
Grítalo fuerte, no eres un...
Hombre que usa falda, ese es un bow
Mujer que mira a otra, ese es un bow
Hombre mira a otro, ese es un bow

Dembow, dembow, dembow

En este texto, el doble sentido con el que Nando Boom caracteriza a los homosexuales es evidente en versos como ‘Hombre que traga micrófono, ese es un bow u Hombre con bastón, ese que es un bow’. A diferencia de la canción jamaicana, en la que *bow* se emplea como un verbo, en esta versión la palabra pasa a ser un sustantivo para designar a hombres y mujeres homosexuales. Así mismo, versos como ‘En Panamá ya no existe un bow / En Jamaica ya no existe un bow’ ratifican la tendencia nacionalista de la canción original, extendiéndola también a la cultura panameña³². Por último, vemos que al calificar de *bow* a otro cantante en boga por la época (‘Mira a “El General”, esto es un bow / Miren Nando Boom, él no es un bow’), el cantante se inscribe en la práctica descrita por Wayne Marshall de reafirmarse como heterosexuales y etiquetar a sus competidores como homosexuales, tanto en las grabaciones como en vivo³³.



FIGURA 3: Portada, *Ellos benia*, izq., rótulo *Dem Bow*, der., fotografías A. Gualdrón.

Curiosamente “El gol” se desvincula radicalmente de la intención homofóbica de las versiones anteriores del tema, aun cuando el antioqueño volverá a explorar temáticas más explícitas en varias de las canciones posteriores de su carrera (como en el caso del éxito “La turbina”³⁴, de 1995).

Los estribillos ‘Dem Bow, dem bow, dem bow’ y ‘El gol, el gol, el gol’ tienen el mismo número de sílabas y usan las mismas vocales. Al reemplazar una frase por la otra, Corrales da un giro inesperado al sentido original del tema. Grabada en 1993, la canción surge en el contexto del éxito de la selección de fútbol de Colombia en la Copa América llevada a cabo en Ecuador. Entre el 15 de

³² Marshall, p. 141

³³ *Ibid*, p. 137.

³⁴ Lanzada en el álbum “Terapia Criolla con Elio Boom” (1995), la canción se convirtió en uno de los clásicos de la champeta criolla más importantes de la década. Al igual que “El gol”, “La turbina” surge como una adaptación de la pieza “Tour-à-tour” de los congoleños Kin’ Stars.

junio y el 4 de julio del año en mención, el equipo colombiano tuvo una decorosa participación en el certamen –que lo llevó a obtener el tercer lugar del evento–. Durante el mismo año, además, el equipo clasifica al mundial de fútbol USA '94 con un histórico partido en el que vence a la selección de Argentina en su propio territorio por un marcador de 5-0. Este rendimiento culmina el proceso exitoso iniciado con la clasificación del país al mundial de Italia 90 y a la segunda etapa del certamen. La canción nombra a estrellas del fútbol colombiano como Faustino Asprilla, Freddy Rincón o John Jairo Tréllez, nacido en la ciudad de Turbo al igual que Corrales.

Elio Boom (Francisco Corrales), “EL gol”, texto completo.

(Recita)	Waminoma	Ba baila baila bahía el gol Ba baila baila Turbo el gol
Este es dedicado a las personas que son amantes del fútbol colombiano	El gol el gol el gol	Oye mi hermano canta este gol Oye mi hermana canta este gol gol
Buay Elio viene a pregonar este gol All right	Te digo que las niñas bailan el gol Los niños bailan el gol Los jóvenes bailan el gol	El gol el gol el gol
(Canta)	Hasta los viejos bailan el gol El gol el gol el gol	Oye mi amigo canta este gol Saca la lengua y canta el gol
El gol, el gol, el gol (x3)	Esto no es problema es puro futbol	Échale piropo y canta el gol El gol el gol el gol
Te digo que las niñas bailan el gol Los niños bailan el gol Los jóvenes bailan el gol Hasta los viejos bailan el gol	El gol el gol el gol (x2) Colombia baila el gol Oye mamita baila el gol Saca tu pañuelo y canta el gol	Ba baila baila bahía el gol Grítalo fuerte viejito, el gol Grítalo fuerte viejita, el gol Wasminoma
El gol, el gol, el gol (x3)	Abre la bocota y canta este gol	El gol el gol el gol (x3)
Colombia baila el gol Bogotá bailan el gol Medellín bailan el gol Te digo que en turbo baila el gol Ba-barranquilla baila el gol Te digo que en Cali baila el gol	El gol el gol el gol Esto no es problema es puro futbol Yo te lo digo de corazón El que te canta es el buay Elio Boom bom, bom bom bom bom bom bom	Si es de Asprilla cantamos el gol De Rincón cantamos el gol Si es de Tréllez cantamos el gol Yo te lo digo mira de corazón El gol el gol el gol Te digo que las niñas bailan el gol Las niñas bailan el gol Los jóvenes bailan el gol Hasta los viejos bailan el gol
El gol el gol el gol Cartagena baila el gol	Yes waminoma, El gol el gol el gol (x2) Mueve tu cuerpo, canta el gol	El gol el gol el gol
El gol el gol el gol (x2) Ba-Barranquilla baila el gol	Mueve la cadera canta el gol Saca la pierna y canta el gol	
El gol el gol el gol (x2)	Echa pa'lante y echa pa'tras Mueve la cinturita muy sensual	Ba baila baila Colombia El gol (x2) Wasminoma
De nacional cantamos el gol De América cantamos el gol Si es del Junior cantamos el gol	El gol el gol el gol Colombia el baile del gol (x2)	El gol el gol el gol (x2)

La idea de componer letras sobre acontecimientos de gran relevancia dentro de la cultura mediática y popular del momento va a ser una constante dentro de la carrera discográfica de Corrales y una suerte de “marca registrada” en su trabajo. Varios de sus éxitos, entre ellos “Los Caballeros del Zodiaco” –incluido en el disco *El caballero de la champeta* de 1996 e inspirado en la popular serie animada japonesa–, da cuenta de este mismo enfoque en la elaboración de las letras³⁵.

Aun cuando no pueden compararse sus temáticas, sí pueden analizarse las similitudes y diferencias en la construcción formal de la letra de ambas canciones. En primer lugar, la rima se da casi exclusivamente a través de la repetición constante de una sola palabra (bow y gol). Los estribillos ‘El gol, el gol, el gol’ y ‘Dem bow, dem bow, dem bow’ se repiten constantemente, presentando apariciones sencillas, dobles y triples. Sin embargo, la cantidad de versos entre la aparición de un estribillo y otro es totalmente libre, dando la impresión de que en buena medida los artistas estaban improvisando al momento de la grabación. Los versos, a su vez, no asumen una lógica regular en cuanto al número de sílabas que emplean.

La hipótesis sobre la improvisación al momento de grabar se ratifica por el hecho de que algunos de los versos se repiten a lo largo de la canción, pero de nuevo sin dejar entrever comportamiento regular alguno. En este sentido, vemos que la canción del antioqueño tiene una mayor variedad de versos distintos y la del panameño mayor uso de repeticiones idénticas o ligeramente variadas de una cantidad limitada de versos.

Así mismo, tenemos que por momentos en la canción de Corrales las diferentes secciones vocales entre cada estribillo se agolpan en torno a enumeraciones temáticas como la edad (‘Te digo que las niñas bailan el gol / Los niños bailan el gol / Los jóvenes bailan el gol / Hasta los viejos bailan el gol’); las regiones geográficas (Colombia baila el gol / Bogotá bailan el gol / Medellín bailan el gol / Te digo que en Turbo baila el gol’); y los equipos de fútbol colombianos (‘De Nacional cantamos el gol / De América cantamos el gol / Si es del Junior cantamos el gol’)³⁶. Las repeticiones ‘azarosas’ de los distintos versos en la canción de Nando Boom impiden rastrear una lógica semejante.

No obstante, las dos canciones coinciden en buscar la interacción del público y su reacción física a partir del uso constante de imperativos. Esta práctica se puede rastrear, incluso, en la canción original cantada por Shabba Ranks. Al respecto, Wayne Marshall afirma que:

Significantly, in issuing his imperative not to bow to foreign pressures, he also calls for audience participation. Using common phrases of the dancehall lexicon, Shabba instructs listeners to “jump around” and “push up (one’s) hand” if they do not bow. He also endorses “a gunshot for them” that do³⁷.

³⁵ Elio Boom, *El caballero de la champeta*, LP, 12”, Cartagena: Rey Records, LPRR 016, 1996.

³⁶ Nacional (Medellín) y América (Cali) son importantes equipos del fútbol profesional colombiano.

³⁷ Marshall, p. 136

Aunque no llegan a tales extremos de violencia, estas instrucciones aparecen también en la canción de Nando Boom ('Alza la mano si no eres un bow / Grítalo fuerte, no eres un bow / Salta y rebota, tú no eres un bow') y en la canción de Corrales ('Oye mamita baila el gol / Saca tu pañuelo y canta el gol / Abre la bocota y canta este gol'). Este elemento *interactivo* es común a todo el género, como lo demuestran los ejemplos en mención.

Dem bow, dem bow, dem bow, dem bow, hom bre que/u sa fal da e se/es un
 bow, al za la ma no si no e res un bow, gri ta lo fuer te no e res un
 bow, hom bre que/u sa fal da, e se/es un bow, gri ta lo fuer te no e res un
 bow, sal ta/y re bo ta no e res un bow, hom bre que tra ba ja va de chi ca/es un
 bow, dem bow dem bow dem bow, dem bow dem bow dem bow.

EJEMPLO MUSICAL 3. "Ellos benia", Nando Boom, primera sección melódica, transc. A. Gualdrón.

El gol, el gol, el gol, el gol, el gol el gol el gol, el gol el gol el
 gol, te di go que los ni ños bail lan el gol las ni ñas bail lan el
 gol, los jó ve nes bail lan el gol, has ta los vie jos bail lan el gol, el gol el gol el
 gol, el gol el gol el gol, el gol, el gol el gol el gol.

EJEMPLO MUSICAL 4. "El gol", Elio Boom (F. Corrales), primera sección melódica, transc. A. Gualdrón.

Como se ve, el ritmo de ambos estribillos (es decir, las palabras ‘el gol, el gol, el gol’ y ‘dem bow, dem bow, dem bow’) coincide a la perfección, y presenta algunas diferencias menores con respecto a las alturas con las que se entona. Así mismo, durante los versos entre los estribillos, tenemos el uso de figuras rítmicas similares y la construcción de cada frase como el antecedente hacia una llegada a negra en primer tiempo, donde consistentemente se usa la palabra ‘bow’ en el caso de la canción panameña y ‘gol’ en el caso de la canción de Corrales.

En su texto sobre los métodos del riddim, Manuel y Marshall relatan cómo los cantantes del dancehall empiezan las canciones reiterando una misma nota correspondiente a la tónica de la canción, permaneciendo en ella a lo largo del tema con pocas variaciones de altura. Sin embargo, relatan también que es común en cantantes como Shabba Ranks (autor original de “Dem Bow”) el ir subiendo progresivamente esta altura en la medida en que la “emoción” de la canción va creciendo, en ocasiones hasta llegar a una tercera menor por encima de la nota original (aun si la nota resulta disonante con respecto a la armonía del acompañamiento)³⁸.

En el caso de la versión de “Dem Bow” que estamos analizando, el cantante Nando Boom sube progresivamente durante la canción una segunda menor por encima del si bemol que reitera inicialmente. Esto se debe, en parte, a que no tiene ningún acompañamiento armónico a lo largo de la canción. Diferente es el caso de Corrales, a quien lo acompaña una pista con reiteraciones de la triada principal de la canción. Así pues, el cantante se mantiene en la nota si bemol desde el inicio hasta el fin.

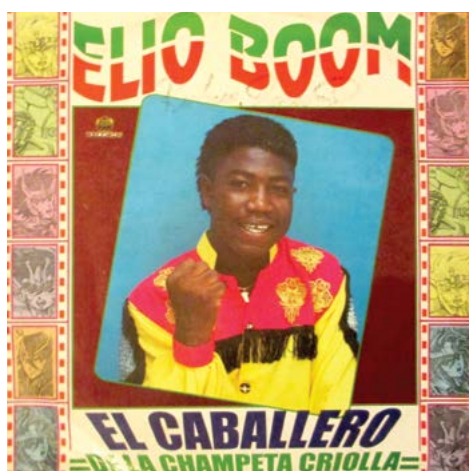


FIGURA 4. Cubierta, Elio Boom, *El caballero de la champeta*, LP, fotografía A. Gualdrón.

³⁸ Manuel y Marshall, pp. 459-460.

Las dos versiones presentan también diferencias menores en cuanto a su interpretación vocal. Mientras el cantante Nando Boom suele reiterar un glissando descendente hacia una altura indeterminada cuando emite la palabra bow, Corrales no hace ningún cambio interpretativo claro cuando dice 'gol'.

¿A qué obedecen este tipo de adaptaciones?

Existen múltiples aspectos prácticos y económicos que vinculan al sound system jamaicano con el picó de la costa norte. En este punto, las similitudes que más nos interesan son aquellas que muestran como, en ambos países, las ambigüedades en torno al tema de los derechos de autor alimentaron y configuraron a las prácticas musicales locales. Al respecto, Manuel y Marshall relatan:

The 1960's saw a dramatic increase in the small-scale production of records, especially of ska and cover versions of American songs. Such releases could take the form of an acetate for a particular sound system (...) Authorship and ownership of compositions were often unclear, and in any case were generally unimportant to musicians, most of whom had little knowledge of copyright, could not envision earning royalties, and hence made records primarily for prestige, pocket money, and future opportunities³⁹.

Dentro del proceso creativo de *Terapia criolla con Kusima* se contó con materiales musicales que ya eran familiares para el público. La pregunta por la autoría y propiedad de éstos resultó ser secundaria durante el proceso de producción. Sus músicos y productores crecieron y aprendieron de música en un entorno informal que no le otorgaba importancia a estas ideas, quizás relevantes únicamente en ambientes musicales formalizados legalmente⁴⁰.

Así pues, vemos cómo existe un vínculo entre la forma en la que se reproducía la música internacional en los picós y la manera en la que los músicos realizaron las adaptaciones musicales de los repertorios africanos y caribeños. Así como los dueños de los picós comercializaron y reprodujeron música africana y caribeña sin preocuparse por dar crédito o regalías a los dueños de los derechos de las canciones, los músicos de la champeta criolla jugaron de forma libre con las canciones originales sin preocuparse por ideas como la atribución o la fidelidad a las ideas de

³⁹ *Ibid*, p. 463.

⁴⁰ Como se confirmó en varias oportunidades a lo largo de las entrevistas realizadas con los músicos de Kusima, era normal en el entorno picotero el desconocimiento sobre el pago o la obtención de regalías por la venta y la reproducción pública de la música. En este sentido, es ilustrativo el caso de artistas como Elio Boom, quien de acuerdo con su relato, vendió a finales de los noventa su catálogo musical a la disquera Sony Music tras una negociación desventajosa para sí mismo, producto de lo que hoy reconoce como desconocimiento sobre las posibilidades económicas de los derechos de autor. (Corrales, *loc. cit.*).

sus autores. La canción “El gol”, que redistribuye en su arreglo elementos de varias canciones distintas, es el testimonio máximo de esta lógica de producción.

Asimismo, el desconocimiento por parte del público de los nombres y autores de la música que se escuchaba en los sistemas de sonido, alimentado por el interés de los picoteros (es decir, de los dueños de los picós) y de los comerciantes por ocultar sus fuentes musicales para bloquear a sus competidores, creó también una disposición por parte de la audiencia a escuchar sus canciones favoritas sin preguntarse por el origen exacto de las mismas.

Con estos elementos como trasfondo, Manuel y Marshall hacen una afirmación sobre el entorno del sound system jamaicano que perfectamente podría hacer referencia a lo que sucede en Terapia Criolla con Kusima y que logra explicar la naturaleza de adaptaciones como las realizadas en la canción “El gol”:

The entire situation both promoted and reflected a popular aesthetic in which audiences avidly enjoyed ‘new’ recordings which, more often than not, were reworkings of already familiar material⁴¹.

De lo africano a lo local

Desde finales de los setenta la historia de los repertorios internacionales popularizados en los picós está íntimamente ligada a la importación de éxitos de diferentes regiones de África y el Caribe. En los picós se escuchaban músicas tan distintas y de países tan dispares como el Congo, Kenia, Sudáfrica o Nigeria (sin mencionar islas del Caribe como Haití). De este hecho se desprende que en el entorno picotero coexistieran fuentes musicales de tradiciones musicales muy diversas, y que reunieran características sonoras disímiles.

Del mismo modo, una revisión histórica de la champeta muestra como en la costa norte reinó una confusión generalizada con respecto a la procedencia lingüística de los temas popularizados en los picós. Este hecho ayudó a reforzar el carácter exótico de la champeta africana y terminó por motivar a los músicos locales a improvisar en lenguas inventadas que emulaban a la música de moda en los sistemas de sonido.

Así pues, la idea de lo ‘africano’ tomó una fuerza inusitada entre el público y los músicos del entorno picotero. El impacto de “El Salpicón”, una canción en idioma africano inventado que llegó a convertirse en el más grande éxito incluido en *Terapia criolla con Kusima*, muestra cómo durante este periodo la música original que llegó a destacarse lo hizo en parte porque podía “disfrazarse” de africana y adquirir los valores creados colectivamente en torno a esa etiqueta. El público evaluaba la canción de acuerdo con qué tan auténticamente “africana” llegaba a parecer.

⁴¹ Manuel y Marshall, p. 463

Es posible concluir que lo ‘africano’ se define no necesariamente por la procedencia de la música sino por factores como su origen difícil de rastrear, su lenguaje exótico e incomprensible a primera escucha y su sonido alejado del de las grandes cadenas y los medios de comunicación masivos. Asimismo, en muchos casos, esta identificación con lo africano sirvió al público y a los músicos como una herramienta de identificación cultural y de resistencia al abandono del estado, en sociedades de un racismo tan estructural como la cartagenera. La champeta, así, pasó a ser una bandera de quienes defienden las ideas propias del movimiento político panafricanista.

Estas reflexiones son importantes, en tanto canciones como “El gol” parecieran sugerir un viraje en los intereses de los músicos y del público de la champeta criolla hacia una estética más localista. Canciones como “El gol” o “15 Primaveras” incluidas en *Terapia criolla con Kusima* denotan un interés creciente por vincular esta música al contexto lingüístico más cercano. El enorme impacto que tuvo Corrales sobre la champeta al tomar elementos de la cultura de masas –como la fiebre por el fútbol o los programas de televisión– y de la música panameña –tan en boga en las radios colombianas a inicios de los años noventa–, da cuenta de cómo esta afición por lo ‘africano’ empieza a ceder frente a un interés creciente por los asuntos del entorno inmediato.

Las fuentes primarias de nuestra investigación reúnen música compuesta hasta el año 1995. En el futuro, será importante desarrollar trabajos que tengan en cuenta las características de la champeta a finales de los 1990s e inicios de los 2000s, mostrando en forma más definitiva las transformaciones de la lógica ‘africanista’ del género y su llegada definitiva al mainstream, a través de compilaciones como *La champeta se tomó a Colombia* (2001)⁴². Tal trabajo podría, además, dar cuenta del momento actual del género, sus vínculos con expresiones vigentes como el reggaetón y su enorme impacto radial durante la actual década, logrando un panorama histórico más completo del mismo.

⁴² AA VV, *La Champeta se tomó a Colombia*, CD, Sony, SMK-84479/2-485975, 2001.

