

SONORIDADES INVASORAS Y DANZAS PELIGROSAS: TRANSGRESIONES EN LAS FIESTAS DE FUNK CARIOCA Y DE CHAMPETA.

María Alejandra Sanz Giraldo⁹²

ponuki@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.959>

RESUMEN

Este artículo nace de una comparación más amplia entre dos ritmos electrónicos de periferia: la champeta cartagenera y el funk carioca de Rio de Janeiro. En él se analizan las características estéticas que comparten estos dos universos musicales que los hacen transgresores de normas de gusto, de órdenes morales y de divisiones espaciales en dos ciudades altamente segregadas. Veremos cómo estas estéticas, consiguen una visibilidad por medio de corporalidades y sonoridades específicas. Especialmente a través de la fiesta, tanto el funk como la champeta provocan una subversión temporal del orden establecido y conquistan espacialidades tradicionalmente restringidas.

Palabras clave: Funk, champeta, estéticas transgresoras, fiestas, periferia, espacialidad, corporalidad.

ABSTRACT

This article is part of a larger comparison between two electronic peripheral rhythms : Champeta from Cartagena de Indias and Funk Carioca, from the favelas of Rio de Janeiro. It analyses the esthetical characteristics that these two musical universes share, specifically those which make them to transgress norms of taste, moral rules and spatial divisions in two cities with high segregation levels. The article shows how these esthetical practices achieve a visibility thanks to particular corporalities and sonorities. It is especially through their parties that funk and champeta cause a temporal subversion of the established order and conquer spatialities traditionally restricted for this type of manifestations.

Key words: Funk, champeta, transgressions, parties, periphery, spatiality, body.

92 Antropóloga Universidad del Rosario. Maestría en Antropología Social de la Universidade Federal de Rio Grande do Sul. Autora del libro Fiesta de picó: champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia.

El presente artículo nace del segundo capítulo de mi disertación de maestría en la cual hice una comparación entre la champeta cartagenera y el funk carioca, una música nacida en la periferia de Rio de Janeiro. Ambas músicas comparten no solo una historicidad, sino también formas muy polémicas de relacionarse con sus contextos sociales. En este artículo veremos cómo estas estéticas, muchas veces celebradas, se vuelven transgresoras en la medida en que sacan a sus actores fuera de los lugares designados, y que consiguen acentuar una cercanía amenazadora para las clases hegemónicas. Hablamos de estéticas transgresoras de normas de gusto relacionadas con preceptos morales y también con espacios físicos.

El análisis se sitúa principalmente en la dimensión corporal del baile teniendo como eje la danza y las sensibilidades sonoras más allá de las dimensiones corporales concretas. Siguiendo la lógica de Louise Meintjes (2004), se trata de explorar las estéticas a través de la significación del mundo difuso de los sentidos y de la experiencia del cuerpo. La fiesta será el terreno de observación, la columna vertebral que guiará el análisis porque es en este lugar donde confluyen los lenguajes corporales y sonoros. Lugar que como veremos también es incorporado.

Primero observaremos la centralidad que tiene lo que Bakhtin llama bajo corporal dentro de estas estéticas. Después veremos cómo ese bajo corporal se proyecta en danzas desafiantes de cánones de gusto y morales. En la tercera parte veremos cómo los cuerpos mudan según los lugares, y cómo la fiesta es

productora de corporalidades específicas a la vez de ser el terreno donde surgen nuevas propuestas estéticas, como el baile del passinho en el caso del funk. Explicaremos cómo en el picó surgen también propuestas corporales distintas y finalmente analizaremos las sonoridades que ambas estéticas proponen. Para concluir, recapitularemos las formas en las que estas dimensiones corporales y sonoras adquieren el poder de la transgresión.

El bajo corporal

La primera vez que fui para un baile funk de comunidad (como les llaman a las fiestas de este ritmo en las favelas) fue en la Rocinha dos años después de haber hecho el trabajo de campo para mi investigación sobre las fiestas de picó en Cartagena. Ese día el éxito del baile reposaba en la capacidad del DJ de hacer bailar a los asistentes, porque así como en la champeta (Sanz, 2012), el fin último de estas fiestas es el baile. De hecho ambas músicas desde el proceso creativo son pensadas para bailar al ritmo de los bajos. Es por esta condición que no es posible dividir lo sonoro de lo corporal en los casos de la champeta y el funk. La dimensión de la danza en ambas músicas es tan importante como la dimensión sonora. Esta es una característica de las musicalidades de la diáspora en las cuales lo corporal está siempre en conjunción (Gilroy, 2001).

Las corporalidades resultantes han sido uno de los ejes de las polémicas sobre nociones de gusto y parámetros morales en estas estéticas. Una de las imágenes más vehiculadas en los medios de comunicación sobre estos ritmos, a

veces condenando sus estilos y a veces celebrándolos, es la de cuerpos negros bailando de forma altamente sensual.

El atractivo que ejercen tales dotes llamativos de la danza erótica es uno de los aspectos considerados transgresores dentro de estas estéticas. Alvim y Paim (2010) recuentan como las representaciones negativas que se hacían del funk por su supuesta relación con la violencia se reactualizarían por acusaciones contra una sensualidad desbordada que implicaba un insulto moral. Algunas letras y bailes provocaron críticas que consideraban el funk como ofensivo contra la mujer, especialmente cuando las propias mujeres estaban dispuestas a bailar de aquellas formas sensuales. La polémica fue todavía mayor cuando las propias mujeres comenzaron a proponer coreografías todavía más atrevidas y letras que dejaban o terreno de lo “picante” para tornarse explícitas. Tati Quebra-Barraco, una MC del funk que declaraba abiertamente su urgencia sexual y sus deseos eróticos en las letras, sería la principal protagonista de esa nueva vertiente llamada “funk putaria”.

Esas características corporales son vistas como transgresoras por dos razones: una cuestión de gusto y una cuestión moral, ambas imbricadas. Sobre el gusto, es útil la imagen del bajo corporal que propone Mikhail Bakhtin (1993). Según el autor en la cultura popular del Renacimiento existía un cuerpo grotesco cuya principal característica era el énfasis en las partes de comunicación abierta con el mundo exterior: “orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e

nariz” (Bakhtin, 1993: 23). Por medio de estas partes el cuerpo es penetrado o proyectado para el mundo apelando a la imagen de un cuerpo permeable en oposición al cuerpo moderno individual. Ese cuerpo grotesco pertenece al mundo de lo “bajo” en oposición al “alto” en la lógica europea que Stallybrass e White (1986) apuntan como binarismo esencial del orden simbólico. Para los autores (ibid. p. 33):

la cultura dominante construye a esos excluidos en términos del cuerpo grotesco. Lo “grotesco” aquí designa a lo marginal, lo bajo, lo que queda excluido desde la perspectiva de un cuerpo clásico que si está situado en alto, dentro y en el centro es precisamente en virtud de todo lo que excluye.

Tanto el funk como la champeta son clasificados dentro de este cuerpo grotesco como parte de la construcción de otro. Eso porque estas estéticas ostentan ese bajo corporal, referido por medio de movimientos y letras gráficamente sexuales que llevan a la esfera pública las prácticas corporales más íntimas. Por eso sus estéticas son consideradas transgresoras en términos de gusto. Ellas desobedecen las lógicas de distinción de las clases hegemónicas que para Bourdieu (1976: 3). “reside nas variações da distância com o mundo – suas pressões materiais e suas urgências temporais – distância que depende, ao mesmo tempo, da urgência objetiva da situação no momento considerado e da disposição para tomar suas distâncias em relação a essa situação.”

Esta liberación de las urgencias no

existe en la marginalidad en la cual tanto el funk como la champeta fueron arrinconados, y esa marginalidad se convirtió en la fuente principal de recursos creativos. Estas músicas hablan de aquellas urgencias materiales no solo en el plano socioeconómico, sino también fisiológico/corporal. El funk y la champeta en lugar de perseguir una distinción a través del distanciamiento de las necesidades primarias, las toman como material estético. Las letras hablan sin romanticismo de la condición del marginalizado, de la ilegalidad y de forma directa de sexualidad, en un estilo que Mizrahi (2014) denomina *híper-real*. Para la autora ese estilo se basa en una estrategia del chocar que torna lo real “aún más real e visível” (2002, 199). Sin embargo, según el MC Leonardo del funk: “O mais incrível disso tudo é que não ha interesse. Ninguém tá fazendo: Vamos fazer uma coisa aqui pra chocar a sociedade? Ninguém tá falando nisso.”

En las letras de champeta esa hiper-realidad no es tan evidente pero donde sí está presente ese estilo híper-real es en las danzas, especialmente en el paso del “choque” en el cual las pelvis se alejan y se encuentran, imitando un acto sexual. Sin embargo, en los bailes de champeta de los más jóvenes, esos choques son tan fuertes que exceden los límites realistas del coito. Esos excesos en los referentes sexuales no son solamente vistos como de “mal gusto” por apelar al cuerpo grotesco, sino que también generan un pánico moral.

“O baile agora era apontado como espaço de orgias e de perigo pela prática do sexo desenfreado, pela corrupção de menores e pela transmissão de doenças,

todos itens constitutivos dos fantasmas que assombram a cultura sexual moderna.” (Alvim y Paim, 2010: 44). En la champeta no fue diferente y los bailes fueron presentados como lugares de libertinaje sexual, especialmente peligrosos para menores de edad.

Una preocupación común es el miedo a la sexualidad prematura donde se presenta un desfase entre el cuerpo y la sexualidad. Pero con seguridad esos jóvenes no necesitan de esas manifestaciones para tener una vida sexual activa. Así, preguntarse por qué existen esas manifestaciones nos remite a una búsqueda de visibilidad a través de la transgresión. Al interior de estos universos existe una transgresión que tiene que ver con la ruptura generacional que incluye una forma diferente de compromiso sexual. Antes las mujeres podían bailar sensualmente pero existía mayor normatividad sobre las implicaciones que eso traería. En estos espacios se negocian esas permisividades lo que genera grande polémica.

Sin embargo, esa visibilidad conseguida por medio de la transgresión no está pensada de forma calculada para chocar determinada cultura hegemónica. Ella viene del empleo de los recursos estéticos que ambas culturas populares consideran atractivos. Letras y bailes desafiantes de los cánones decorosos acompañados de una sonoridad estruendosa, vuelven imposible ignorar la presencia de manifestaciones que recuerdan un Otro invisibilizado.

En ambas músicas y corporalidades indisolubles, es obvio que existe un componente erótico alto. No obstante,

durante el trabajo de campo la información recogida difiere de ese estereotipo de sexualidad descontrolada en las fiestas de ambas músicas. Primero los juegos de seducción están bien ritualizados lejos de un “descontrol” y segundo, las danzas de ambos géneros apuntan hacia prácticas estéticas complejas.

Danzas

En las fiestas de funk como en las de champeta, casi todos bailan solos. Son varios los grupos formados solo por mujeres o solo por hombres. Estos últimos pasan la mayor parte del tiempo bebiendo cerveza y observando a las mujeres bailar. También se mueven rítmicamente, más tímidamente que ellas, aunque de vez en cuando bailen algunos minutos de forma más elaborada, con pasos parecidos a los de los *solos* de la champeta: El hombre moviendo rápidamente los pies, haciendo diversas figuras con ellos y mirando la mayoría del tempo para el piso que intentan dominar.

Los hombres están constantemente buscando aproximarse a una mujer para danzar en pareja, pero no es una tarea fácil. En el caso de la champeta la desproporción entre hombres y mujeres deja pocas de las segundas disponibles para bailar. En las fiestas de funk parecía difícil para los hombres conseguir una pareja porque las mujeres prefieren bailar entre amigas y se rehúsan constantemente a danzar con ellos. Cuando finalmente un hombre consigue aproximarse para bailar pegado, ellas están generalmente dándole la espalda moviendo la cadera pegada a la pelvis de él. Sin embargo esa danza de pareja es mucho más tímida que cuando ellas bailan individualmente. Solas las

mujeres son más insinuantes en ese eterno juego de provocación que caracteriza el baile funk. Las mujeres funkera aprenden a mover las caderas como si estuvieran dislocadas del cuerpo, casi como dotados de voluntad propia, pero demostrando un total control sobre los movimientos disociados, lo que requiere una gran técnica corporal para emplear el término propuesto por Marcel Mauss (1974).

En la champeta aunque la proporción de mujeres sea menor, ellas aceptan más fácilmente bailar en pareja. Recuerdo una pareja en el picó Passa-Passa Sound System en Cartagena, en Mayo de 2014: Las frentes pegadas, las manos agarrando la nuca del otro. En medio de la masa de personas ellos dos parecían quietos se enfrentando como alces, pero de la cintura para abajo acontecía una complejidad de movimientos: los pechos separados pero las pelvis juntas moviéndose en un único movimiento que recorría todas las direcciones posibles para la cadera, para después coincidir en el paso del “choque” cuando se intensificaba el beat. Los pies inmóviles recordando el viejo dicho champetuo: bailar en una sola baldosa. Después de tanta intimidad se soltaban para agarrar otro sin mirarse, disculparse o despedirse. Al final esa sensualidad es más simbólica que práctica. De esos intensos encuentros corporales del baile, pocos desembocan siquiera en un beso.

Me impresionó la forma como las corporalidades habían cambiado desde la última vez que visité este picó hacía dos años. Sin planearlo, una nueva plasticidad surgía dejando ver ese pasado que yo conocí, pero adquiriendo nuevos matices. Ya no era dominante en el baile de pareja ese choque altamente gráfico

característico de las fiestas de sound-system jamaíquino. Ahora, era una forma más *champetizada* que conjugaba el abrazo típico del baile de los más viejos con el choque de pelvis de los jóvenes.

En el caso del funk, la inventiva de las nuevas generaciones se hace evidente en el baile del *passinho* que describiremos más adelante. Pero el formato del baile también era diferente. En la favela Ciudad de Dios asistí al matiné de domingo, una fiesta que comienza y acaba más temprano donde los principales asistentes son jóvenes y niños. Dentro, grupos de bailarines de *passinho* hacían primero un, después dos, y hasta tres círculos de duelo de danza. Ese día no había mujeres participando, pero existen varias talentosas en esta forma de bailar. El resto del público bailaba también pero nunca en círculos. Las jóvenes permanecían unas de lado de las otras bailando funk de la forma tradicional: las rodillas flexionadas con las manos apoyadas en ellas, el torso un poco inclinado hacia adelante, describiendo círculos con las caderas, bajando hasta rozar el piso donde hacían pequeños rebotes antes de subir nuevamente. Los hombres que no participaban en los duelos circulaban en trenes que no parecían tener cabeza o fin, solo mudaba de pasajeros dibujando líneas curvas por todo el salón. Los círculos de *passinho* también cambiaban creándose y desapareciendo espontáneamente. Existían provocaciones entre los competidores se empujando un poco, gritando y tocando la cara del “enemigo”, pero terminaban siempre en duelo de danza.

Cuerpos y lugares

Son muy diversos los espacios conquistados por el funk más allá de la periferia de la ciudad. Incluso dentro del llamado “baile de comunidad” (fiestas de funk en las favelas) los formatos varían, justamente porque los locales cambian y las propias comunidades son heterogéneas en su interior. Lo que sería interesante para mi análisis es la forma en la cual las corporalidades también se transforman. La forma de vestir, hasta la de escuchar y bailar cambian dependiendo de los lugares. Dónde sería más obvia esta diferencia sería en los casos donde se juntaban personas no funkera, aquellas que gustan de funk, pero su identidad no está determinada por esa música.

Para Sara Cohen (1995) la música tiene la capacidad de generar una producción sensual del lugar. Esos lugares contienen cuerpos que se ven afectados por los movimientos que la música produce. Según la autora, los lugares pueden ser literalmente incorporados por medio de movimientos que determinan las formas con que las personas experimentan el ambiente en su dimensión física. En ese proceso,

the sensual and expressive movements of dance, can be particularly memorable or intense. All can have a deep impact upon individual and collective memory and experiences of place, and upon emotions and identities associated with place. (Cohen, 1995: 443)

Eso hace que los cuerpos que bailan juntos compartan un sentido de lugar que apela a las identidades. Las músicas inscritas en los lugares tienen la capacidad de moldear los cuerpos. De esa forma, diferentes lugares pueden también implicar cuerpos distintos y en ciudades donde la negociación espacial es vital para mantener las diferencias sociales, los cuerpos resultantes son todavía más divergentes.

A diferencia de las fiestas de picó en Cartagena, en Rio de Janeiro existen fiestas de funk fuera de la periferia, eventos que se basan 90% en éxitos del funk carioca pero que son dirigidos para las élites. Esos eventos tienen lugar pocas veces al año pero son muy concurridos. No obstante, ninguno cuenta con un elemento que considero vital dentro de la estética del baile funk: la “equipe de som”, equivalente al picó colombiano. En su lugar tienen sistemas de sonidos apropiados para shows de cualquier género, lo que cambia las características sonoras de la fiesta. Como la champeta, el funk es mucho mayor que el espacio restringido de la fiesta, y la fiesta mucho mayor que el espacio restringido de la favela. Pero la diferencia de personas que implican los diferentes lugares también trae diferencias en las corporalidades.

Así en los bailes de comunidad encontré cuerpos más sueltos para el baile que los de la mayoría de los de los presentes en los eventos de funk para las clases altas. Recuerdo la forma de bailar de una mujer de unos 40 años en una fiesta funk en la favela de Rocinha. De vestido corto ella bailaba subiendo y bajando con las piernas abiertas dejando ver sus calzones grises de rayas verdes neón, un poco mayores

que unos interiores regulares justamente para poder mostrarlos con libertad. Las otras chicas bailaban de forma similar pero teniendo con una mano su vestido entre las piernas para no mostrar la ropa interior. Nadie parecía escandalizado ni particularmente excitado con la escena.

En contraste, el evento “Eu Amo o Baile Funk” reunía cuerpos mucho más refrenados. Según el organizador principal, este evento es para cualquiera que guste del funk independientemente de su clase social.⁹³ Pero sus propios colegas de trabajo afirmarían sin dudar que la diferencia con la “Rio Parada Funk”, organizada por el mismo grupo, es que este evento es para las élites. Desde el precio de la boleta quedaba claro, siendo por lo menos el doble del de un baile de comunidad. Dentro, era obvio que el evento no era precisamente incluyente. La mayor parte del público era blanca y de clase media, cosa que se reveló obvia en comparación con otros bailes a los que fui.

No es una cuestión de raza lo que va a determinar las corporalidades, sino de patrones de socialización que hacen que el lugar sea incorporado a través de la música, y como la producción de lugar es siempre ideológica (Lefebvre, 1976) las corporalidades resultantes de tales socializaciones también tienen efectos políticos, aún inconscientes. El cuerpo como medio importante de expresión, no es solamente el vehículo físico de la comunicación con el mundo, sino también la manifestación de procesos sociales y políticos que han sido incorporados culturalmente (DeNora, 2004) y reflejados en ejercicios estéticos.

93 Entrevista Matheus Aragão, Rio de Janeiro, 16.09.2014

Infelizmente la clase social tiene una correlación con la raza en estas dos ciudades⁹⁴. Pero lo último que quiero alimentar son esencializaciones sobre negros pobres con cuerpos danzantes naturalmente sensuales. En lugar de eso hablamos de formas de llevar el cuerpo revelando el lugar donde estos fueron educados, producidos, socializados.

En el evento “Eu amo o Baile Funk” había algunos grupos que se diferenciaban, entre otras cosas, por la forma de bailar. Un grupo de tres muchachas era el centro de atención de los que estábamos cerca. De vestiditos cortos, ellas bailaban bajando hasta el piso, saltaban, gritaban y se reían con mucha soltura. En contraste, a su lado un par de jóvenes blancas casi ni se movían y solo fumaban marihuana observando el palco. Ambas estaban vestidas de tacones y ropas cortas de cuero pegadas al cuerpo, todo de grandes marcas, usando esta ropa casi como un disfraz de funkera, pero con un estilo que llaman “periguete-chic” algo así como “atrevidas-elegantes”. Era claro como ese cuerpo era mucho más cohibido, menos conocedor de los movimientos y más preocupado de ser juzgado por bajar bailando hasta tocar el piso.

En estos eventos en los cuales gracias a una música normalmente estigmatizada se consigue una integración social,

94 “No Rio de Janeiro, os bairros das classes A e B contrastam com as favelas, estas últimas compostas por maioria afro-brasileira.” <http://jornalggn.com.br/noticia/mapa-revela-distribuicao-de-negros-e-pardos-no-brasil> . Para el caso cartagenero ver: Perez, Gerson Javier. Salazar Mejía, Irene. (2007) La pobreza en Cartagena: Un análisis por barrios. Documentos de Trabajo sobre Economía Regional, No 94. Cartagena de Indias: Banco de la República, Centro de Estudios Económicos y regionales (CEER), Agosto. http://www.banrep.gov.co/publicaciones/pub_ec_reg4.htm

aunque de manera temporal y artificial, se hacía evidente cómo los cuerpos pasan por un proceso civilizatorio muy fuerte donde interiorizan códigos de decoro difíciles de ignorar aún en espacios festivos. Son cuerpos considerados normales en contraste con los estigmas, en términos de Goffman (1988), que los bailarines más sueltos tienen que afrontar. Pero una ventaja de esta marginalidad es que esos cuerpos están menos gubernamentalizados en términos de Foucault (1978). Así, ellos disfrutaban de la libertad de no tener que responder esos códigos de decoro. Para Catherine Nash (2000: 656) bailar tiene la capacidad de liberar el cuerpo de las ataduras cotidianas

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

Es justamente perderse en la fiesta uno de los aspectos transgresores de estas corporalidades. En esa libertad se amenaza de forma temporal, los preceptos de orden y obediencia.

Recuerdo el estreno de la pieza de passinho “Na Batalha” en el Teatro João Caetano en el centro de Rio de Janeiro. En la difusión del evento por Facebook, convocaron a los jóvenes a encontrarse frente al teatro para hacer una batalla de danza callejera que continuó en la antesala del teatro cuando las puertas fueron abiertas. Los bailarines entraron en la sala saltando y se sentaron con mucho esfuerzo.

Después del comienzo del show, los jóvenes funkeros que componían la mayoría del público, no lograban quedarse quietos en sus sillas ni mantener el silencio que un espacio formal como el teatro normalmente implica. Aunque el espectáculo estaba montado sobre una relación artista-espectador clásica, donde los segundos son pasivos se hacía claro que ese no era el escenario natural del passinho que se ensaya en las terrazas y parques para presentarse en las fiestas en medio de círculos de los propios bailarines. Así, era la primera vez que los amigos veían a sus compañeros desde la platea. El público gritaba, silbaban e hasta se levantaban de sus lugares. Ese público estaba listo para subir a la tarima para bailar, cosa que hicieron después de las reverencias finales.

Aquí tenemos otro ejemplo de cómo en diferentes lugares las diferencias corporales se revelan, especialmente en términos de contención de impulsos. En el teatro los cánones de comportamiento que el espacio demandaba fueron quebrados con tanta naturalidad que en lugar de incomodar este público “mal comportado” contribuía activamente al performance.

Un elemento que apareció constantemente en las entrevistas al preguntar por la esencia del funk era la palabra “libertad”. El Mc Diilh, dice: “uma parada de liberdade. Isso é o que faz sentir um bom funk”. Cuando le pregunté al MC Leonardo por qué el funk se danza de esa forma respondió:

O funk é a cultura mais livre que eu conheço. Não? Quando você tem uma coisa livre as pessoas fazem o que elas

querem. A mesma necessidade de rebolar, de mostrar o corpo que estava se sentindo começo dos anos 80 no Miami, é a mesma necessidade que você tem aqui no ano 2000. E existe um compositor brasileiro chamado Tom Zé e quando ele foi lá escutar o funk ele diz assim: 'olha, quando eu vi o funk, quando eu vi as pessoas dançando funk, quando eu vi o que estavam falando no funk, eu disse assim: pronto. Agora eu posso me aposentar, Caetano pode se aposentar, Gil pode se aposentar'. Porque tudo que ele estavam tentando fazer de chocante na década do sessenta, virou bobeira hoje.

En las fiestas de picó tenemos esas mismas lógicas de libertad, de perderse en la danza, de desobedecer los cánones. Existe un elemento estético que hace parte de todas las canciones de champeta llamado el “espeluque” haciendo referencia a despelucarse. Cuando llega esta parte de la canción el público baila con tanta euforia, saltando sin ningún patrón, o acentuando la sensualidad, gritando y tirando las bebidas hacia el aire, que todo pierde su orden empezando por los cabellos.

A través del baile y las corporalidades de estas estéticas, es posible entender la diferencia de comportamiento que nos habla de una construcción de identidad cargada de poder. Esos cuerpos socializados de esa forma menos constreñida expresan una transgresión del orden simbólico, de fronteras corporales que en la euforia se alejan del cuerpo moderno individual. Para Ángel Quintero (2009: 52) los bailes caribeños presentan una naturaleza transgresora en su intento de quebrar la dicotomía

conceptual cuerpo-mente. La ruptura de ese binarismo hace que las sonoridades y las corporalidades no estén disociadas de estas expresiones. Más que por ostentar una “sensualidad irreflexiva” como normalmente se les acusa, estos cuerpos rompen ese orden epistemológico a través de estéticas que son consideradas grotescas en los términos de Bakhtin (1993).

Passinho

Uno de los nuevos protagonistas del funk en términos de corporalidades es el passinho del menor de la favela, más conocido como passinho. La juventud del passinho se divide en bondes que son grupos de jóvenes de diversas edades, algunas veces con la participación de un MC, que ensayan juntos, aprendiendo unos de otros, compartiendo referencias. Cada Bonde tiene un responsable, que es la persona que convoca a los jóvenes para participar. Entre los miembros del bonde existe una jerarquía implícita según edades, habilidades y fama alcanzada en los bailes o los vídeos que suben a YouTube. Cada bonde tiene un estilo de baile base que se convierte en una marca. Según Jackson, miembro del Bonde Fantásticos do Passinho, un bonde es como una familia. Cebolinha, otro bailarín famoso, uso la palabra *crew* del mundo del hip-hop para explicarme la configuración. Sobre ese paso básico que aprenden en el bonde cada bailarín agrega variaciones inspiradas en los más variados géneros de danza con el fin de sorprender al adversario en las competiciones informales que operan con las mismas lógicas del break-dance.

En palabras del fallecido Gamba “rey do passinho” registradas por Emilio Domingos: “antiguamente era solo pies, así era el passinho. Hoy en día mezcla todo lo que es ritmo, break, frevo, freestyle, piso, caidita, salto, crossover y la forma de la samba también ayuda”⁹⁵. Así, esta danza consiste en la conjunción de muchas otras danzas brasileñas y extranjeras en una constante invención y apropiación que es una característica típica de todo el universo funk y también de la champeta en permanente diálogo estético con otras latitudes de la diáspora africana.

En términos generales el passinho se baila solo y requiere grande destreza en los pies además de rapidez. Según Cebolinha, se hacen dos movimientos y medio por segundo lo que implica una gran demanda cardíaca como en la samba⁹⁶. Los brazos participan en las piruetas y para proponer juegos visuales. No existe una forma específica de bailar passinho pues consiste en mover los pies rápidamente encajando los movimientos dentro del beat del funk. Después es inventiva pura.

El passinho se configura como una exploración inagotable de todos los movimientos del cuerpo sobre esa base de juego de pies. Nada es prohibido, nada está fuera del estilo, todo puede ser traído, tomado e incorporado. Todo lo que pueda ser engullido por el cuerpo es bienvenido. El passinho es la cúspide de esa antropofagia que caracteriza o funk desde o inicio, como afirmaría Vianna en 1988 frente a la costumbre de procurar

95 Documental, “A batalha do passinho” Emilio Domingo VER

96 Entrevista Cebolinha, Rio de Janeiro, 25.08.2014

rarezas musicales de fuera para ser apropiadas.

En la champeta existe un tipo danza similar al *passinho*, pero que curiosamente es una cosa de viejos. Los *solos* de champeta, como llaman aquellos pasos rápidos realizados individualmente a veces también dentro de círculos, eran famosos en las fiestas de picós *salseiros* donde el público es mayor de 50 años. En Cartagena, tuve el placer de ver hombres mayores de 60 años haciendo solos que difícilmente un joven champetuo conseguiría imitar. Pero no me extrañaría encontrar un niño desempolvando los pasos que vio bailar a su padre o abuelo.

Tipos de picó

En el mundo de la champeta es importante entender que existe una división entre tres tipos de picó con tres tipos diferentes de fiesta. Los picós *salseiros* son los pioneros que hasta hoy tocan músicas africanas e afro-antillanas, que fueron éxitos desde el origen de los picós hasta finales de la década de 1980, y jamás fueron productores de champeta *criolla*. Su público son los que pasaron su juventud en estas fiestas pero no acompañaron la mudanza para la producción local.

Aunque en el funk no existan divisiones claras entre equipos de sonido, ciertos equipos se dedican principalmente a hacer los llamados “bailes da antiga”, tocando éxitos de los inicios del funk. A diferencia de los *salseiros* ellos si acompañaron los primeros funks nacionales, pero no se sintieron más identificados cuando nació el beat llamado *tamborão* y el funk fue segregado a las favelas con la prohibición

de los clubes de suburbios. Hoy ese público acusa las nuevas músicas de ser repetitivas y poco creativas, y son los primeros en acusar los estilos “putaria” y “proibidão”⁹⁷ como causa de los prejuicios contra el funk.

El segundo tipo de picó en Cartagena es el *picó de champeta*, que actúa como productor de champeta criolla. La edad de su público está mayoritariamente entre los 20 y los 40 años y son los picós más estigmatizados. Las fiestas de champeta, son consideradas lugares peligrosos no sólo por la élite de la ciudad sino también por varios champetuos de antaño. Forzando un poco la comparación este tipo de picó tiene su paralelo en el baile funk de comunidad, considerado peligroso y de mal gusto por élites cariocas y hasta por los funkeros más viejos.

El tercer tipo de picó cartagenero es el de *dansal* palabra que viene de la pronunciación local de *dance-hall*, ritmo jamaquino que sirvió como principal referencia para este tipo de champeta producida y bailada por jóvenes entre los 8 e los 25 años. La faja etaria coincide con el *passinho*, y los estilos de vestir son muy similares con el uso de gorras de colores llamativos y ropas de marca. Sin embargo las danzas son diferentes. Mientras los jóvenes del *passinho* bailan individualmente en la lógica de la competición, en el *dansal* el fin es conseguir bailar bien pegado con alguien del sexo opuesto.

Los jóvenes del *dansal*, tomando como referencia vídeos de los *sound-systems* jamaquinos, inventaron el referido paso

del “choque”. Esa forma de bailar fue adoptada con un poco más de recato en los bailes de champeta de sus antecesores, y ya existía también de alguna forma en los bailes negros del Pacífico Colombiano. El “choque” se extendió rápidamente por medio de vídeos disponibles en internet por todas las latitudes del país, usando varios géneros musicales como fondo rítmico, hasta llegar inclusive a Bogotá, donde generó grande polémica. A inicios de 2013 fueron transmitidos varios reportajes televisivos sobre el tema, consultando sociólogos, psicólogos, sexólogos y otros especialistas, después de que fue publicado un vídeo de niños de aproximadamente 13 años bailando de esa forma en las instalaciones de una escuela.⁹⁸

El tema fue olvidado y un año más tarde aparecería el nuevo fenómeno musical: la *salsa-choque*. Con un beat más marcado que la salsa clásica, la diferencia central de la salsa-choque es la forma de bailar. Se trata de la conjunción entre los pasos de salsa timbalera y el *choque* de la champeta, del *dance-hall*, del *mapalé* o de donde sea que venga. Es posible seguir la evolución de la estética desde 2010 cuando existía el movimiento del *dansal* que exageraba el encuentro de los cuerpos en el acto sexual, hasta la plasticidad de la *salsa-choque* que sería popularizada gracias a James Rodríguez, futbolista estrella de la selección Colombia, que bailaba en el campo cada vez que metía un gol durante el Mundial de 2014. La salsa-choque se volvería el nuevo ritmo musical celebrado hasta por aquellos padres antes preocupados por la hipersexualidad del *dansal*.

⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=KyEWho8Dink> consultado en 07.04.2013.

⁹⁷ O tipo de funk que se supõe faz apologia ao tráfico de drogas.

Sonoridades

Si en algún momento mi cuerpo tuvo la certeza que estaba investigando un terreno común aunque a miles de kilómetros de Cartagena, fue cuando sintió nuevamente ese bajo estruendoso que corta la respiración. La primera vez que sentí tal sensación fue en una estrecha calle de un barrio popular cartagenero donde un grupo de jóvenes sentados en el solar de la casa escuchaba champeta.

Llegamos frente una casa dónde estaba el picó “El Pequeño, Jr”. Se trataba de un solo parlante grande pintado de colores fosforescentes acompañado por una consola y un par de brillos. Sin embargo la potencia de sus bajos me abrumó. (...) Sentí cuando entré en la onda expansiva del bajo, que no se siente en los oídos sino en el pecho, una vibración que sube la presión arterial y te invade los pulmones. Entonces te falta el aire. Antes de que descifrara esa extraña sensación que me invadía, el dueño del picó, que estaba frente al equipo tranquilamente sentado, pidió que bajaran el volumen de la música, justo a tiempo para evitar lo que yo sentí como algún tipo de colapso de mi cuerpo. De inmediato me recuperé para conocer al personaje, pero la sensación no se me olvida (Sanz, 2012: 193).

Esa perturbación corporal regresaría sólomente el día de la Rio Parada Funk en el Sambódromo de Rio de Janeiro. Ya había escuchado otros equipos de sonido cariocas, pero era nuevamente esa reverberación en las tribunas del

sambódromo que me hacía sentir el golpe de la onda sonora en el cuerpo. Los 12 equipos de sonido que estaban reunidos ese día se encargaron de revivir mis noches picoteras.

El sambódromo se volvió un *funkodromo*. Simultáneamente en cada palco cantaba un MC diferente. Mientras recorría el lugar pasando frente a cada equipo de sonido sentía esa sensación que solo puede ser provocada por los bajos invadiendo el cuerpo, esa sensación que oprime los pulmones y que según Reginaldo, dueño del equipo Curtisom, puede hasta hacerte vomitar.

A potencia do grave é tão forte que você sente como si estivesse batendo no seu corpo mesmo, tem alguns sons que você chega a passar mal. A pessoa embrulha o estomago e tem que sair correndo para o banheiro pra vomitar porque o som é muito potente. O som incomoda, você não aguenta ficar perto muito tempo. Que parou ali um pouco daqui a pouco da uma falta de ar e você sai dali porque é muita potencia.⁹⁹

Es la fuerza de ese ritmo resonando en el cuerpo antes que en los oídos; es la onda expansiva del sonido capaz de hacer mover tus cabellos con el viento que produce y que los champetuos llaman de *fresco*; es esa sonoridad el lugar donde reside el poder de los estos equipos de sonido.

Fue solamente en esos espacios, en esas fiesta de picó de las periferias carioca y

99 Entrevista Realizada com Reginaldo, dono da equipe Curtisom. Rio de Janeiro. 22.09.2014

cartagenera, que sentí ese efecto corporal causado por estas máquinas que va más allá de lo auditivo. En esos espacios lo sonoro y lo corporal se encuentran indisolublemente unidos, un sonido que afecta el cuerpo más allá de lo auditivo por medio de vibraciones. Para Tia De Nora (2004: 86) “Moreover, it must be remembered that music is a physical medium, that it consists of sound waves, vibrations that the body may feel even when it cannot hear. The aural is never distinct from the tactile as a sensuous domain”. Esas sonoridades crean también corporalidades determinadas capaces no solo de soportar, sino de disfrutar y procurar aquella sensación descrita.

O tradicional do funk e você ouvir ele com som pesado. Som pesado e o que a gente chama som alto, som que tem aquele gravão, aquele grave que treme tudo. Então o tradicional do baile de funk e isso. Nos tivemos problemas já em muito lugar não deixam fazer por esse motivo do som, porque não da para você fazer um baile funk com o som baixinho, porque o público vai uma vez e o público não gosta. O público tem que ter aquele *porradão*. Tem que ter um som poderoso. Então se você faz um baile funk com som ambiente ele não funciona, ele não vai ao frente.¹⁰⁰

Aparece un elemento lingüístico interesante: *porradão*. En Cartagena, para referirse a la sensación producida por el grabe del picó la palabra más común es *meke*, que significa puño. *Porradão* remite a “levar porrada”, osea ser golpeado por alguien. En portugués

100 Ibid.

el patrón rítmico es llamado “batida” que hace referencia a golpear el tambor. Así no es una coincidencia que la principal característica de la nacionalización del funk sea el llamado *tamborzão*. Recordemos que los tambores son la primera de las características de la cultura musical de la diáspora que enlista Gilroy (2001). Para Stuart Hall el tambor “Es el bajo profundo de todos los ritmos y movimientos corporales. Ésta era, y es, el “África” que “está vivita y coleando en la diáspora” (Hall et al. 1976).” (Hall, 1996: 356). Este bajo profundo es lo que provoca la imagen recurrente en los universos funk y champeta de ser golpeado por el sonido. Imagen que describe muy bien la sensación que va a ser una de las características estéticas fundamentales que comparten ambos universos, y también es una de las más polémicas.

Además de luces y de que las imágenes de los equipos de sonido sea importante, lo que es evaluado de forma central por los bailarines es la potencia. Reginaldo explica:

todo mundo que monta uma equipe de som monta um som voltado para que ele seja um som poderoso, as coisas foram evoluindo, a potencia de amplificadores foram aumentando, os alto-falantes (...) é uma coisa gigantesca e as potencias de amplificadores que eram de 500vatios hoje em dia são de 5, 10mil watts então é muito potencia, e muita potencia porque o funk pede isso. Só que tem lugar que a gente pode e tem lugar que a gente não pode usar (...) mas quando não pode pelo menos ficar razoável, ficar um som bom, o baile não acontece legal

(...) não tem baile funk que de certo com som baixo. O público não gosta.

Javier Acosta, ingeniero de sonido del mayor picó de Cartagena explica:

El bailarín es muy exigente. El bailarín es exigente y a él le gusta por ejemplo con determinado sonido, por ejemplo los bajos. Los bajos le gustan tan exagerados, que la presión acústica le remueve el cuerpo, la ropa se te mueve, ya. Los brillos bastante estridentes (...) La capacidad del Rey es de setenta mil vatios. Pero manejo cincuenta mil vatios reales, en toque grande.

Vemos como en ambos universos estéticos la potencia de los equipos es central para conseguir un sonido característico. Se generan así prácticas de escucha: formas no accidentales de reproducir sonidos, que provocan una experiencia estética compleja e intencionada. Estas prácticas exceden el ejercicio pasivo de oír, y la actividad va más allá de escoger un tipo de música. Esa música debe ser escuchada de cierta forma en términos de calidad y volumen, de ecualización de los bajos y los agudos. En el caso de la champeta y del funk no existe una fórmula secreta establecida, sino un acuerdo, unos códigos de comunicación cuyo fin último es generar determinado placer estético que excede el campo de lo auditivo.

El acuerdo estético primario es que champeta y funk, independiente del lugar, se escuchan a alto volumen y con bajos resonantes. Recuerdo de una escena en el metro de Rio. Dos chicas de 15 años compartían los audífonos escuchando

funk en el celular. El volumen estaba tan fuerte que ocupaba una buena parte del espacio sonoro del vagón. Además de escuchar, ellas no podían evitar moverse, bailando este beat inconfundible.

Esa misma práctica de escucha hizo que ambas músicas ganaran varios enemigos insomnes. Son constantes las quejas de los vecinos y también de otros menos próximos a las fiestas que no consiguen dormir.

Porque o som não está lá só para você se divertir, o som está para quem está em casa também. Aí a pessoa não consegue dormir. A maior reclamação é essa que a pessoa quer dormir e não pode. Mesmo o som não chega alto, mas o grave treme os vidros da casa, o cara não está sentindo muito o som, mas esta sentindo aquele vidro trepidando e vai lá ‘olha, não consigo dormir, minha casa toda está tremendo’ e treme realmente. O poder do grave. O som não chega aquele som que impede você de dormir, mas aquela vibração te causa um mal-estar nem que parece que sua casa vai cair. Mas o gostoso de ouvir funk é com o funk forte mesmo¹⁰¹.

Martin Leal, DJ y dueño del picó “Salsa de Puerto Rico” de Barranquilla, mantiene la amplificación por tubos como en los comienzos de los picós y no con transistores como se hace hoy. Esa resistencia al cambio responde a una forma particular de escucha que ese tipo de tecnología permite. Para Gilroy (2001) una preocupación constante de las

101 Entrevista Realizada com Reginaldo, Rio de Janeiro. 22.09.2014

estéticas de la diáspora es traer el pasado para el presente, rasgo que se manifiesta, por ejemplo, en la técnica del scratch usada por los DJs en las fiestas. Ese pasado también vuelve repetidamente en el reciclaje de pistas de éxitos anteriores, practica difundida tanto en el funk como en la champeta.

Para Les Back (1996), la estética *low-tech* es muy común en las musicalidades de la diáspora. Lo que en un principio era una carencia de tecnología, se convirtió en una fuente de estilo propio. Mylene Mizrahi (2010: 198) explica cómo fue justamente esa “suciedad” del *tamborzão* resultante de un ritmo “más favelado”, con “baja calidad sonora” y menor ecualización, lo que caracteriza el funk y el distintivo que le garantizó un lugar en la música electrónica mundial.

Sin embargo, la razón de Martín Leal para conservar la amplificación vieja tiene otros motivos además de actualizar el pasado. Según él:

Para mí la diferencia es que no le camina el sonido. Y en cambio anteriormente la máquina de tubos sí. Porque aquí estaba sonando un picó y eso se sentía allá en la cárcel ¡lejos! En cambio ahora no. La máquina de transistores el sonido es ahí mismo, aquí mismo. En el estadero, aquí mismo. No le camina, para mí. Por eso es que nosotros no hemos decidido a hacer máquinas de las nuevas.¹⁰²

Esa imagen del sonido que *camina* muestra claramente que esa potencia

del volumen, que es tan problemática en términos ambientales, encierra una intención que puede no ser completamente consciente, pero que es totalmente transgresora. Se trata de la capacidad de estas músicas de colonizar el paisaje sonoro de las ciudades más allá de las fronteras espaciales del orden establecido, lo que tiene implicaciones simbólicas fuertes.

Para Lily Kong (1995) la música tiene alcances intangibles pero identificables, muy difíciles de contener. Según ella, esa propiedad de lo sonoro hace que exista una falta de control sobre lo que escuchamos. Para la autora, nuestra configuración del mundo está altamente impactada por la música de formas que ni somos capaces de reconocer. Es por eso que los alcances sonoros de estas músicas exceden el campo de lo ambiental para posicionarse en una lucha por la configuración de mundos.

Esa propiedad de expansión de la música la hace llegar a espacios donde las personas que originan tales expresiones no tienen acceso. El funk y la champeta con ese sonido que “camina” transgreden la organización espacial de las ciudades por medio de la sonoridad. Los picoteros contaban como

En el caso de Chambacú, cuando lo ponemos mirando hacia Bocagrande (...) que está bastante lejos desde Chambacú, allá a los edificios de Bocagrande, allá se activan las alarmas de los carros, con la frecuencia de los bajos, porque tenemos cabinas especiales (...) y los carros son muy sensibles a las vibraciones y se activan las alarmas. Tu sabes que viene la gente desde afuera a descansar, a donde

no haya bulla, a donde haya tranquilidad, y nosotros a poner esos equipos como si fuera un terremoto. Ellos se quejan enseguida y toca aminorar la potencia.¹⁰³

Bocagrande es un barrio élite de Cartagena y también la zona más turística de la ciudad. Es por definición la oposición a lo “champetuo”. Bocagrande es un espacio prohibido para estas manifestaciones populares de “mal gusto”. No obstante, sin importar sus lógicas internas, cada día que hay fiesta de picó en Chambacú, los habitantes de Bocagrande están obligados a recordar los “otros” habitantes de la ciudad. En Río, el *tamborzão* también transgrede esa división entre el morro (favela) y el asfalto (barrios acomodados). Recuerdo cuando visité un apartamento de en Leme, barrio de élite. La música de fondo durante toda la tarde fueron éxitos de funk que sonaban desde una terraza de la favela contigua. Los inquilinos del apartamento se quejaban de tener que aguantar esa música permanentemente. Incluso con el baile cerrado desde 1995 los habitantes de la favela Chapeu-Manguera disfrutaban de la música con la cual se identifican al mismo tiempo que imponían su estética. Es esa la batalla simbólica que funk y champeta ganan cada día con sus poderosos amplificadores. La manifestación de ese Otro que intenta invisibilizarse está ahí con toda su capacidad creativa.

El contenido lírico de esas sonoridades es otra de las frecuentes quejas. Especialmente en el caso del funk con sus estilos *proibidão*; que hace apología al tráfico de drogas en la ciudad de Río

102 Entrevista en el documental Sabroso! A road trip to Colombia's caribbean coast. Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=0RzwcBxoiKg#t=1032> consultado 05.11.2014.

103 Entrevista Javier Acosta, Cartagena, Julio de 2010.

de Janeiro, y al contenido pornográfico del estilo *putaria*. En la Champeta, las letras también generan polémicas especialmente por su contenido sexual y machista. Pero como afirma Elizabeth Cunin (2003a: 284) “Es, sin duda alguna, en su evocación directa y a menudo sonora de la sexualidad que los textos de la champeta manifiestan su poder subversivo y su carga social de manera más directa.”

En relación a lo estético, los juicios vuelven a lo “grotesco” ignorando el importante componente de humor de tales letras. Un humor, también transgresor en la lógica carnavalesca que subvierte el orden como apunta Bakhtin (1993).

Otra de las críticas recurrentes es la falta de creatividad lírica en las producciones de ambos universos. Pero una cuestión importante para considerar dentro de estos universos es que las letras no ocupan un lugar predominante. Su contenido lírico, que tanto ha alimentado el debate, no encarna toda la capacidad comunicativa de estas músicas como formas de expresión. Mucho más en los ritmos, en las corporalidades, en el propio ejercicio de bailar, se encuentran los “ingredientes pré e antidiscursivos da metacomunicação negra” (Gilroy, 2000: 162). Para Mizrahi (2010: 183) en el funk existe una no predominancia de las palabras. “Não se trata de afirmar que as palavras não agem ou que as letras das músicas não possuem significado nem conexão com o social e a realidade. Mas a agência do som ultrapassa a das palavras.” Así la forma rítmica de las palabras es lo que se prioriza, más que el propio contenido semántico. Eso explica

también como piezas compuestas por una simple frase que se repite continuamente se vuelven éxitos, cosa que existe en ambas músicas.

Nuevamente tenemos una referencia a lo corporal por encima de la lógica literal. Una predominancia de lo rítmico que recuerda el golpe del tambor y el baile. El MC Leonardo tiene su propia teoría sobre el poder de este rasgo:

O grave é o primeiro som que a gente escuta na barriga de nossa mãe. (...) aquilo ali aconteceu com você. Então essa batida eletrônica que une todos os povos de diferentes lugares tem uma coisa que os une forte, que é o que? O grave. E ela que vai fazer com que todo mundo se...o funk tem isso de transbordar. Isso ai faz que as pessoas queiram dançar. E mesmo sem ter ouvido, sem gostar, ai chega um momento que começa mexer. É o grave que faz isso.¹⁰⁴

Yes que no podemos diferenciar música de baile en estos casos en los cuales la forma de escuchar tiene la capacidad de afectarte. Aun siendo capaz de contener el cuerpo frente al beat rítmico, su onda sonora te empuja haciéndote mover.

Transgresiones y subversiones

Peter Stallybrass y Aron White (1986) definen la idea de transgresión como una inversión simbólica que cuestiona, contradice o presenta alternativas a los códigos culturales, los valores y las normas vigentes. Tales normas son definidas normalmente por la cultura dominante y en los casos de Colombia y Brasil, como herederos de las lógicas

coloniales, los cánones corresponden a un orden europeo basado en la oposición alto/bajo. Para los autores los dominios simbólicos de las formas síquicas, el cuerpo humano, el espacio geográfico y el orden social están configurados bajo tal binarismo.

Como vimos en el caso de las culturas populares del renacimiento, existe un bajo corporal opuesto al alto cuerpo discreto de la modernidad. Ese bajo que es visto como grotesco, es una de las características que las corporalidades propuestas por las culturas populares del funk y de la champeta rescatan. Consideradas chocantes, estas estéticas sin necesariamente tener una propuesta subversiva consciente, establecen formas de sociabilidad basadas en códigos culturales alternativos que superan las formas discursivas.

Para Elizabeth Cunin (2007:10):

La champeta rompe con una serie de normas (sociales, artísticas, sonoras, etc.) implícitas en Cartagena e inspiradas en el modelo de la élite de la ciudad. Al celebrar el cuerpo, la sexualidad, el desorden, la champeta invertiría así los valores, colocándose del lado del salvaje contra el civilizado, de lo natural contra lo cultural, del “negro” contra el “blanco”. La ruptura de la “convención de evitamiento” de la cuestión racial (Cunin, 2003), dominante en Cartagena, de la cual serían responsables los protagonistas del mundo champetúo.

Así, la champeta se apropia del estigma que carga la propia palabra “champetuo”. Aunque el origen de la palabra sea peyorativo, el pueblo la adoptó subvirtiendo los significados,

asumiendo una identidad de las clases populares, y del pueblo afrodescendiente de Cartagena, empoderando aquellos que la propia palabra quería reprimir. Reconocerse como funkero implica exactamente el mismo ejercicio.

Pero no se trata solo de reivindicar estéticas consideradas bajas, sino de la visibilización que implica. Para Tia De Nora (2004:153), “Siguiendo el sentido etimológico de la palabra, ser estético es ser capacitado, ser capaz de percibir o de usar los sus sentidos, es despertarse en oposición a ser no estético, pasivo o inerte” Por medio de sus estéticas la champeta y el funk obtienen una visibilidad dentro y mucho más allá de sus propios contextos locales. Por una parte, tenemos cuerpos bailando de una forma escandalosa generando tanta repulsión como fascinación. Esos cuerpos construyen lógicas de comunicación y de orden del mundo mucho más complejas que simples referencias sexuales. Por otra parte, tenemos unas sonoridades estruendosas imposibles de ignorar que invaden los espacios traspasando fronteras físicas y simbólicas.

Vimos cómo estas corporalidades transgreden el cuerpo moderno individual que estipula una división tajante entre cuerpo y mente. Perderse en la fiesta es perder ese control, esa racionalidad propia de la mente y fundirse en la música, en el golpe del bajo. Ese cuerpo no moderno también implica una apertura, fundirse con los otros, con el cuerpo social perdiendo esas fronteras individuales y reforzando la dimensión social.

Así, los elementos sonoros y corporales confluyen en la fiesta como espacio ritual.

Para Gilroy (2000: 100) “A expressão artística (...) torna-se, dessa forma, o meio tanto para a automodelagem individual como para a libertação comunal”. En estos eventos tenemos la celebración de una identidad que por medio de las estéticas consigue una liberación temporal de un orden que confina en lo bajo a las clases populares y las estigmatiza como oposición de lo deseable. Sin proponérselo, sin que sea una forma de resistencia consciente, las estéticas celebradas por estas músicas son transgresoras. Esto especialmente en su dimensión festiva donde a través de los equipos de sonido se celebran sonoridades específicas que determinan prácticas de escucha como ejercicios estéticos activos. Son las fiestas uno de los aspectos más amenazados de estas culturas, justamente por condensar todas esas estéticas transgresoras.

Bibliografía

Alvim, R. Paim, E (2010). A Febre que nunca Passa O Funk, a Sensualidade e o “Baile do Prazer”. Revista Diálogos N.º - 2.º Semestre de 2010, 39-62

Back, L (1996). New-ethnicities and urban culture: racismo and multiculture in youg lives. New York: St. Martins Press.

Bakhtin, M (1993). A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

Bourdieu, P (1976). “Gosto de Classe e Estilo de Vida” em Pierre Bourdieu. SP, Ática. [http://www.unifra.br/professores/arquivos/8547/89602/gostos%20de%20classe%20e%20estilos%20de%20vida%20\(pierre%20bourdieu\).pdf](http://www.unifra.br/professores/arquivos/8547/89602/gostos%20de%20classe%20e%20estilos%20de%20vida%20(pierre%20bourdieu).pdf)

Cohen, S. (1995). “Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place” in Transactions of the Institute of British Geographers, New Series, Vol. 20, No. 4, 434-446

Cunin, E. (2003). Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)», Bogotá: IFEA; ICANH, Uniandes; Observatorio del Caribe Colombiano.

Cunin, E. (2007). “De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una música negra, la champeta” en Aguaita No. 15-16. Diciembre 2006-Junio 2007, 176-192.

DeNora, T. (2004). Music in everyday life. Cambridge: Cambridge University Press.

Domingos, E. (2013). “A batalha do Passinho” Osmose Filmes. Documentario.



Foucault, M. (1978). La gubernamentalidad. En *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona: Paidós, 1999.

Gilroy, P. (2001). *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34

Goffman, E. (1988). *Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Guanabara.

Hall, S. (1996). "Identidad cultural y diáspora". En: Castro-Gómez, S., O. Guardiola-Rivera y C. Millán de Benavides (Eds). *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales (PENSAR), Pontificia Universidad Javeriana.

Kong, L. (1995). "Popular music in geographical analyses" *Progress in Human Geography*. No. 19, 2, 183-198

Lefebvre, H. (1976). "Reflections on the politics of Space" *Antipode*, 8 (2), 30-37

Mauss, M. (1974). *Sociologia e Antropologia, com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss*. São Paulo: EPU.

Meintjes, L (2004). Shoot the Seargent, shatter the mountain, the production of masculinity in Zulu Ngoma Song and dance in post-apartheid South Africa. *Ethnomusicology Forum*. Vol 13, No. 2. November, 173-210.

Mizrahi, M. (2014). *A estética funk carioca. Criatividade e conetividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Mizrahi, M. (2010). "É o beat que dita": criatividade e a não-proeminência da palavra na estética Funk Carioca. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 7, jul/dez, 2010, 175-204

Nash, C (2000). "Performativity in practice: some recent work in cultural geography" *Progress in Human Geography* 24,4, 653–664.

Quintero, A (2009). *Cuerpo y cultura: las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: &nexos y diferencias.

Sanz, M (2012). *Fiesta de picó: Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Stallybrass, P. White. A. (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York.

Vianna, H. (1987). *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Porto Alegre: UFRJ.