

# Replanteamiento metodológico e imaginación intelectual desde las alteridades globales<sup>1</sup>: el caso de una investigación colaborativa<sup>2</sup> en torno al “feminismo champetúo” en Cartagena de Indias

Miliceth MARTÍNEZ IRIARTE y Lise SEGAS

Fundación Roztro Universidad del Magdalena  
Université Bordeaux Montaigne CHISPA/AMERIBER

## Résumé :

L'objet de cet article est de s'intéresser à un genre musical urbain très marginalisé dans son propre pays et même dans la région où il est né : les Caraïbes colombiennes. La champeta, que l'on entend principalement dans les soirées picó des quartiers populaires de Cartagena de Indias et de Barranquilla, était et est toujours associée aux secteurs marginalisés de la société colombienne des Caraïbes, c'est-à-dire à la population pauvre, principalement afro-descendante et métisse. Mais la champeta ne peut être considérée indépendamment des conditions socio-historiques et socio-économiques de son existence : nous nous appuyons sur les travaux du sociologue de Barranquilla Orlando Fals Borda, sur les approches épistémologiques de l'anthropologue féministe Rita Segato et sur les questionnements des activistes décoloniaux féministes et antiracistes (Curiel, Espinosa), tous issus du Sud global.

**Mots-clés :** Champeta, Féminisme, Antiracisme, Colombie, Cartagena de Indias

## Resumen:

El propósito de este ensayo, es interesarnos por un género musical urbano muy marginalizado en su propio país y hasta en la región donde nació : el Caribe colombiano. La champeta, que se escucha principalmente en las fiestas de picó de los barrios populares de Cartagena de Indias y Barranquilla, fue y sigue siendo asociada con los sectores marginalizados de la sociedad colombiana caribeña, es decir la población pobre, principalmente afrodescendiente y mestiza. Pero la champeta no puede considerarse al margen de las condiciones socio-históricas y socio-económicas de su existencia: nos fundamentaremos en este aspecto en los trabajos del sociólogo barranquillero Orlando Fals Borda, en los planteamientos epistemológicos de la antropóloga feminista Rita Segato y en los cuestionamientos de los activismos feministas y el antirracistas decoloniales (Curiel, Espinosa), procedentes todos del Sur Global.

**Palabras clave:** Champeta, Feminismo, Antirracismo, Colombia, Cartagena de Indias

---

<sup>1</sup> Optamos por la noción de “alteridades globales” propuesta por Emilio Binaghi (2020), que cuestiona el concepto de Sur Global que Boaventura de Sousa Santos entiende como un “Sur metafórico” global (De Sousa Santos, 2017: 68), porque el concepto de alteridades globales “da cuenta de las diferencias específicas de cada una de las sociedades, sean del tipo que sean; permite dar cuenta de la relación siempre compleja que dichas alteridades globales establecen unas con otras. Relaciones no necesariamente armoniosas y no exentas de conflictividad, puesto que el carácter de alteridad no quita la posibilidad de un ejercicio colonial (colonial en tanto que subyugador de culturas y sociedades-otras, con las cuales se comporta como una potencia colonial)” (Binaghi, 2020: 110). Usaremos asimismo la noción de Sur sin el adjetivo “global” para tratar de no reproducir la lógica homogeneizadora aplicada a las diversas alteridades que podemos encontrar en dicho espacio pensado siempre con respecto al Norte.

<sup>2</sup> Queremos darles las gracias a nuestros colaboradores Rafael Escallón, Luis Felipe Hernández López y Carlos Andrés Rodríguez Anaya así como a las Emperadoras de la Champeta. También queremos agradecer a Cecilia González y a Mónica Cárdenas por su lectura y sus consejos.

**Abstract:**

The purpose of this article, is to take an interest in a very marginalized urban musical genre in its own country and even in the region where it was born : the Colombian Caribbean. The champeta, which is mainly heard in the picó parties of the popular neighborhoods of Cartagena de Indias and Barranquilla, was and still is associated with the marginalized sectors of the Colombian Caribbean society, that is to say the poor population, mainly Afro-descendant and mestizo. But champeta cannot be considered apart from the socio-historical and socio-economic conditions of its existence: we will base ourselves in this aspect on the works of the Barranquilla sociologist Orlando Fals Borda, on the epistemological approaches of the feminist anthropologist Rita Segato and on the questionings of feminist and anti-racist decolonial activisms (Curiel, Espinosa), all coming from the Global South.

**Keywords:** Champeta, Feminism, Anti-racism, Colombia, Cartagena de Indias

¿Por qué en las Humanidades no damos el salto de producir categorías teóricas que atraviesen el mundo, que atraviesen la gran frontera, la permanente gran frontera del mundo que es la frontera Norte-Sur? ¿Por qué no podemos atravesarla del Sur hacia el Norte con categorías formuladas desde aquí? Es rarísimo que eso suceda, es absolutamente excepcional que alguien consiga esa proeza. Porque somos consumidores de categorías teóricas, nuestro papel asignado en la división mundial del trabajo intelectual es el de consumidores de teoría y, como mucho y raramente, el de proveedores de una materia prima –el dato de terreno– siempre transformada, reprocesada y devuelta como “pensamiento” por el Norte. (Segato, Álvarez, 2018: 12)

Con esta pregunta, la antropóloga argentino-brasilera Rita Laura Segato planteaba, en una conferencia dada en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y transcrita por Paulina Álvarez, un problema epistemológico recurrente en el marco de lo que Edgardo Lander nombró la “colonialidad del saber”<sup>3</sup> (Lander, 2000). Y, de hecho, se plantea precisamente en esta investigación que llevamos a cabo sobre un fenómeno cultural y musical del Sur como lo es la champeta, a la vez desde una Universidad del Norte y desde el mismo Sur, a partir de una colaboración científico-artística que busca producir, en la medida de lo posible, un conocimiento más incluyente y sin jerarquías.

El extractivismo científico ha sido una constante en América Latina, como lo han problematizado un sinnúmero de intelectuales desde los años 60 según lo recuerda la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010: 63-69)<sup>4</sup>. Uno de los primeros que cuestionó la metodología de las ciencias sociales en América Latina fue el sociólogo barranquillero Orlando Fals Borda desde los años 1960 con su crítica a la “imitación intelectual” (Fals Borda, 1968). A partir de esta constatación, Fals Borda replanteó la metodología de las ciencias sociales en Colombia y propuso la descolonización epistemológica de la teoría y la práctica con la *Investigación Acción Participativa* cuyos objetivos son comprender realidades locales gracias a conceptos y herramientas pensados desde lo local, romper con relaciones exteriores y jerárquicas con respecto a las personas con las cuales trabajamos y considerarlas como las sujetas<sup>5</sup> (y no “objetos de estudio”), agentes y co-constructoras de los conocimientos científicos producidos en prioridad para participar en el cambio social y para ser restituidos primeramente a quienes los necesitan (antes de publicarlos para la academia). Fals Borda también dio a conocer el *sentipensar*, inspirado en sus estancias en comunidades de pescadores y pescadoras del Caribe colombiano en los años 60 et 70 y encarnado en la figura metafórica del hombre-hicotea, como manera de conectar el intelecto con los afectos (Fals Borda, 1979: tomos I y III), para replantear la posición y la situación de quienes investigan, que no son razón pura y piensan y sienten desde un cuerpo/cuerpa.

---

<sup>3</sup> Esta noción es derivada de la “colonialidad del poder” teorizada por Aníbal Quijano. En efecto, en la nueva configuración mundial de un patrón de poder eurocéntrico descrita por el sociólogo peruano a raíz de la llegada de los europeos al continente americano, estos últimos “reprimieron tanto como pudieron, es decir en variables medidas según los casos, las formas de producción de conocimiento de los colonizados, sus patrones de producción de sentidos, su universo simbólico, sus patrones de expresión y de objetivación de la subjetividad” (Quijano, 2000: 126).

<sup>4</sup> Rivera Cusicanqui recuerda asimismo que este “colonialismo interno”, conceptualizado por González Casanova (1969), caracteriza también la escuela de pensamiento decolonial que se ha estructurado desde las Universidades estadounidenses: “la “geopolítica del conocimiento” de signo anticolonial es una noción que no se lleva a la práctica, y que más bien se contradice a través de gestos de recolonización de los imaginarios y las mentes de la intelectualidad del sur [...] A través del juego del quién cita a quién, se estructuran jerarquías y acabamos teniendo que comer, regurgitado, el pensamiento descolonizador que las poblaciones e intelectuales indígenas de Bolivia, Perú y Ecuador habíamos producido independientemente.” (2010: 65-66).

<sup>5</sup> Aplicamos un lenguaje inclusivo optando por una “feminización del mundo frente a su falogocentrismo” (Gasparrí, 2020: 56).

Por otra parte, Rita Segato, en el texto antes citado de *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), donde estudia el “mandato de masculinidad” en las sociedades latinoamericanas a partir de un trabajo de campo realizado en el Pacífico colombiano, reflexiona a partir de su experiencia académica brasilera sobre las violencias institucionales, la forma de transmitir el saber y las desigualdades en términos de producción y legitimación del saber entre los países del Norte y los del Sur. Como complemento a Fals Borda, que tenía objetivos pragmatistas según los cuales los conocimientos tienen que transformar una realidad específica, Segato recalca la necesidad de la teoría al afirmar que hace falta reactivar la imaginación intelectual para producir conceptos y teorías desde las alteridades globales: “la teoría es poder” (Segato, Álvarez, 2018: 12). Milita por un trabajo académico (docente y científico) benigno y respetuoso, basado en el vínculo y la libertad, el tiempo y el intercambio y cuyo requisito principal es la “imaginación intelectual”: “Si encontráramos una forma de enseñar a soltar la imaginación de ideas, soltar la imaginación intelectual, tendríamos hecha una parte importante del camino” (Segato, Álvarez, 2018: 20). Es este camino abierto por Fals Borda y Segato que pretendemos seguir, sin eludir los baches y las curvas que se nos puedan presentar. Este trabajo es el resultado de esfuerzos conjuntos, realizados en temporalidades, condiciones y espacios diferentes, pero que, sin embargo, confluyen y se combinan para poder imaginar un proyecto de investigación basado en la reciprocidad y la inclusión, que rompa con el individualismo académico y las separaciones tradicionales entre mundo científico, artistas y sociedad civil, así como con una dominación científica liderada por las universidades europeas y norteamericanas. Nuestros objetivos son convergentes: queremos construir el concepto de “feminismo champetúo”, introducir nuevas propuestas creativas de los feminismos populares, visibilizar el trabajo artístico de mujeres y mostrar otra cara de una cultura masivamente despreciada en Colombia como lo es la champeta. Plantearemos el feminismo champetúo como una forma de militancia popular con un repertorio estético-político champetúo propio, una propuesta activista<sup>6</sup>, y como una práctica incluyente que trata de abrir espacios a voces silenciadas o consideradas ilegítimas. Por ende, pensamos la unión de nuestras voces en la escritura como una alianza estratégica entre la investigación de una investigadora francesa, Lise Segas, y el trabajo artístico, militante y científico de una picotera champetúa de la Costa caribe colombiana, la Pickotera Mily Iriarte<sup>7</sup>. El uso de la primera persona del plural en femenino que vamos a utilizar en adelante no debe entenderse como una confusión de voces y posiciones sino como una complementariedad entre dos situaciones y acercamientos diferentes que, por sola y única vez en este ensayo, vamos a

---

<sup>6</sup> Entendemos el activismo como prácticas de un arte de acción comprometido con las problemáticas sociales y, más precisamente, según la segunda subcategoría que establece Esquirol (2002: 327) a propósito del concepto: “Dentro del activismo [...] podemos distinguir dos tipos bien diferenciados. Por un lado tenemos un activismo clásico, organizado como monólogo, en el que el artista transmite un mensaje político de una forma unilateral. La única opción para el público es “lo tomo o lo dejo”. Frente a este activismo clásico tendríamos un activismo estructural, en el que el artista no transmite un mensaje, sino lo que hace es ofrecer una serie de herramientas para la comunidad para que sea esta última la que exprese sus opiniones políticas, sean del signo que sean, en lugar de manifestar exclusivamente las opiniones del artista” (Ortega Centella, 2015).

<sup>7</sup> Se trata de mi nombre artístico. En el mundo de la champeta, un picotero o una picotera es la definición de una serie de personas en una amplia gama de funciones dentro del concepto del picó. Desde la principal autoridad hasta los asistentes de una fiesta de música de picó (sistema de sonido transportable emblemático del Caribe colombiano, cuyo nombre proviene de la etimología inglesa *pick up*), el picotero o la picotera pueden ser propietarios, creadores intelectuales de picós, programadores o DJs, animadores, samplistas (que animan la fiesta con sus irrupciones vocales e intervienen la música en vivo con instrumentos electrónicos como el piano Casio SK5), organizadores, personal técnico, operativo, asistentes, coleccionistas, hacedores de placas, perreos, productores de música y seguidores. La diferencia entre una pickotera y una DJ radica precisamente en el uso constante de la voz para animar una fiesta, comentar la música, en vivo o vía frases grabadas directamente con el piano SK5 y llamadas “placas” cuando se trata de lemas o fórmulas y “cobas” cuando se saluda a una o varias personas presentes o no.

disociar en las líneas siguientes para clarificar nuestras posiciones respectivas: por una parte, desde el Norte, reivindico una investigación que me permita adaptar (e incluso relativizar) mis conocimientos teóricos, reflexionar acerca de mis prácticas metodológicas, tomar conciencia de mis privilegios en términos de capital simbólico y de las relaciones de poder inevitables que conlleva mi posición en este trabajo dedicado a un fenómeno cultural y una propuesta feminista ampliamente marginalizada y desprestigiada del Caribe colombiano, y que presentamos en una revista académica francesa. Procuero realizar un trabajo de campo respetuoso y seguido al lado de las actrices y los actores de la cultura champetúa para conocer todos sus códigos, desde los de su lengua propia del español costeño colombiano popular hasta los de su lenguaje y cultura musical, sin olvidar los de sus referencias cotidianas contextualizadas en una realidad que se sitúa en una ciudad periférica. Por otra, desde el Sur, me asumo como protagonista de esta investigación a partir de mi posición de mujer picotera “autoridad del picó”<sup>8</sup>, que tradicionalmente en la champeta es un rol muy masculino, siendo coproductora de más de 20 canciones de champeta, y fundadora y *manager* de la primera y única agrupación conformada totalmente por mujeres de la champeta, Las Emperadoras, concebida como un *all stars* femenino y feminista de la champeta. También nos presentamos como líderes de una investigación ciudadana participativa co-creada en 2024 al lado de las Emperadoras, siendo esta nuestra fuente principal de reflexión, y cuyos objetivos buscan tener un impacto transformador en la realidad social que viven nuestras compañeras<sup>9</sup>.

Entonces, como bien explica Rita Segato en la cita introductoria, no queremos considerarnos como proveedoras de la materia prima por una parte y productoras de pensamiento por otra sino como protagonistas de esta investigación co-construida y co-escrita sobre el “feminismo champetúo” ideado en primer lugar para luchar por los derechos de las mujeres champetúas y en segundo lugar para visibilizar a todas las mujeres (intérpretes, picoteras, instrumentistas, compositoras y seguidoras), que participan en la escena de la champeta desde hace años y quedan excluidas de la sociedad, como es el caso de la ciudad de Cartagena de Indias y de su país, Colombia, por ser oriundas de las periferias, racializadas, de estratos empobrecidos, y por ser mujeres en la escena de la champeta.

Por eso, queremos acercar nuestra forma de proceder a otras propuestas nacidas en otros contextos, especialmente en República Dominicana con las prácticas de dos pioneras del feminismo decolonial antirracista, Yuderkys Espinosa y Ochy Curiel. Como recuerda Espinosa, para las mujeres negras y autóctonas, en el continente el antirracismo fue ante todo activista<sup>10</sup>. Espinosa y Curiel empezaron desde un feminismo lésbico autónomo (Falquet, 2011: 49) como artistas activistas radicales, disidentes y autónomas con respecto al feminismo institucionalizado en su país y que no tomaba en cuenta la realidad particular de muchos sectores de la población. La idea era reapropiarse de la calle con conciertos, performances y actividades políticas mediante el arte para cuestionar las políticas liberales de República Dominicana con las cuales colaboraron muchas feministas en los años 90. Espinosa y Curiel también van a sacar a la luz la cuestión de las mujeres negras dentro del feminismo impulsando desde 1992 la Red de Mujeres Afrolatinoamericanas y del Caribe con el Primer Encuentro de Mujeres Negras Latinoamericanas y Caribeñas realizado en República Dominicana el año 1992.

---

<sup>8</sup> Entrevista a Miliceth Martínez Iriarte-Pickotera Mily Iriarte del 26 de junio de 2021, Programa “CHAMPETA VIVE” del IPCC - Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena con las mujeres cantantes de champeta, llamado “La Champeta es mujer”. Disponible: <https://fb.watch/ru0ZeB5X7L/> (consultado el 12/10/2024).

<sup>9</sup> Cabe precisar que desde Francia y hasta en Colombia, resulta casi imposible acceder a tanta información sobre la champeta y las acciones y creaciones feministas sin la mediación y la colaboración de actrices de este mundo.

<sup>10</sup> “Une “histoire du féminisme latino-américain depuis une position subalterne”. Entretien avec Y. Espinosa-Miñoso” (trad. Fanny Gallot, Bettina Ghio et Irène Pereira), 30/07/2019, <https://www.contretemps.eu/entretien-espinosa-minoso-feminisme-decolonial/> (consultado el 09/03/2024).

Desde esa década, el feminismo latinoamericano y caribeño va a vivir varias disputas y rupturas, enriqueciendo la reflexión para adaptar mejor la lucha a las diferentes experiencias de ser mujer –pero no solamente– por todo el continente. Curiel y Espinosa introducen las cuestiones de raza y clase en el pensamiento feminista autónomo, inspirándose en el concepto de interseccionalidad teorizado por la militante afroamericana Kimberlé Crenshaw (1989) pero adaptándolo a la realidad latinoamericana y caribeña. En 2007, crean el GLEFAS (Grupo Latinoamericano de Estudios, Formación y Acción feminista) para reunir reflexión teórica y activismo y dinamitar las fronteras tradicionales entre la Universidad y los movimientos sociales. Construyen desde hace treinta años una crítica multifocal hacia la institucionalización y el desvío por políticas neoliberales y neoimperialistas de las luchas por los derechos humanos y sociales de las mujeres, articulándola con la cuestión del racismo sistémico y situándose en una larga historia de resistencias autóctonas, negras, populares y feministas latinoamericanas y caribeñas.

Como subraya Jules Falquet, las personas que integran el GLEFAS viajan mucho por todo el continente, y tienen múltiples contactos con personas de las redes de los estudios decoloniales y vínculos con movimientos sociales críticos (2011: 49-50), especialmente en Colombia donde organizaron en 2011 un coloquio sobre “Pensamiento y Praxis Feminista “Construyendo Pensamiento Propio”” con la Universidad Nacional de Colombia. Este encuentro permitió unir a académicas y militantes, artistas y colectivas, poner en evidencia las distintas formas de activismos feministas del país<sup>11</sup> y difundir el pensamiento crítico de la propuesta radical afrolesbofeminista de Curiel y Espinosa. Pero por otra parte, en Colombia, pensadoras como Betty Ruth Lozano Lerma desarrollaron su propia propuesta de feminismo decolonial afro-latinoamericano (Lozano Lerma, 2019) a partir de lo que Catherine Walsh llama una “investigación feminista-relacional-participativa” (Lozano Lerma, 2019: 16) para reubicar tanto la práctica como el pensamiento feminista en lo local, en un territorio propio. Se trata de un “feminismo situado” (Lozano Lerma, 2019: 18). Pensamos asimismo el “feminismo champetúo” como vinculado a un contexto particular, el de la cultura champetúa de la Costa caribe colombiana, y como un proceso investigativo feminista-relacional-participativo transformador en construcción que vamos a presentar a continuación.

## **La champeta y las mujeres: los retos de una investigación colaborativa y participativa entre Sur y Norte**

### *La música champeta y la cultura champetúa*

Definir la champeta no es nada obvio, tanto por lo que abarca<sup>12</sup> como por la evolución de la terminología. Se podría definir como una música urbana y popular, profundamente asociada al Caribe colombiano y a orígenes africanos<sup>13</sup> que, según la antropóloga Elisabeth Cunin, están a la vez mitificados y estigmatizados (Cunin, 2005). También es una música indisoluble de las

---

<sup>11</sup> Este encuentro fue moderado por Ochy Curiel (GLEFAS). El conversatorio reunió a Mujeres por la Resistencia, (Colombia-Bogotá), Las féminas festivas (Colombia-Cali) Colectivo Feminista Juana Julia (Colombia-Bogotá), Escuela Feminista (Colombia-Medellín), Nancy Prada (Programa de radio Todas y todos- UN -Bogotá), Proyecto Pasos (Colombia-Bogotá), Laura Montes (Escuela Lésbico-Feminista y Batucada-Guatemala), Gafas Violetas (Colombia-Bogotá) y Colectivo feminista (Colombia-Bogotá).

<sup>12</sup> Todas las características de la cultura champeta vienen referenciadas por el Plan Especial de Salvaguardia Champeta y se pueden consultar en esta página: <https://programaacua.org/la-champeta-es-reconocida-como-patrimonio-cultural-inmaterial-de-colombia/> (consultado el 23 de marzo de 2024).

<sup>13</sup> En la época del *afropop* (no se trata de un género en sí sino de una hibridación entre músicas pop occidentales y géneros africanos, marcada por la gran presencia de la guitarra eléctrica), diferentes géneros musicales de África, como la rumba congoleña, el soukous, el highlife, etc., aparecieron en los años 60 y 70 en las dos grandes ciudades del Caribe colombiano, Barranquilla y Cartagena.

fiestas de picó, que se organizan al aire libre en torno a un sistema de sonido, el famoso picó, en los solares vacíos o en las calles de los barrios populares de las grandes ciudades de la Costa, que por la imbricación histórica de las relaciones de dominación instauradas desde la Colonia, son los más pauperizados y los más poblados por personas racializadas (Cunin, 2004: 86). Así, la música champeta no puede considerarse al margen de las condiciones socio-históricas y socio-económicas de su existencia, ni fuera de todo un contexto sociocultural propio de un territorio específico. Podemos observar, por tanto, como hizo María Alejandra Sanz Giraldo en su ensayo sobre las fiestas de los picós (2012), que champeta y espacio, entendido como construcción social atravesada por ideologías, se iluminan mutuamente, produciendo lugares siempre marginados en estos espacios urbanos planificados y organizados según lógicas discriminatorias dirigidas a favorecer los espacios tradicionalmente ocupados por las élites desde la época colonial y republicana y a olvidar aquellos donde vive la gran mayoría de la población. Podemos añadir aquí, adelantándonos, que la posición de las mujeres en espacios públicos tradicionalmente concebidos como patriarcales, va a ser aún más problemática. La música champeta fue producida<sup>14</sup> por primera vez en la Costa norte de Colombia en los años 1980, con letras en español y en lengua palenquera, difundida por los picós, y comercializada en un mercado informal y pirata propio de las economías populares. Sus especificidades musicales combinan el patrón rítmico de diversos géneros de África<sup>15</sup>, entre los cuales el más famoso es el soukous, con influencias musicales de la diáspora afro de diversos países de Suramérica<sup>16</sup> y del propio territorio local como son los bailes cantaos afrodiaspóricos del Caribe colombiano como el bullerengue, con sus tres ritmos (sentao', chalupa, fandango de lengua), el son de negros, el son de pajarito, la tambora, con sus ritmos (tambora-tambora, tambora redoblá', tuna, brincao', chandé, guacherna, berroche), el mapalé, la danza del congo y sus derivados de otros ritmos como los sextetos palenqueros y finalmente la chalusonga<sup>17</sup>, que es el ancestro musical más directo del género musical champeta (Escallón, 2023: 46)<sup>18</sup>. Gracias al Festival de Música del Caribe, que se celebró en Cartagena de 1982 a 1996 y traía a artistas del Gran Caribe y de África, estos ritmos caribeños y africanos, que se escuchaban antes

---

<sup>14</sup> Algunos especialistas diferencian la champeta criolla, la champeta africana y la champeta urbana, según una lógica comercial que no corresponde a la realidad musical descrita: toda la champeta es criolla en sí misma, porque se produce en Colombia de manera local. Los términos "criolla", "urbana" o "africana" son una invención que pretende categorizar a la champeta. La champeta "africana", por ejemplo, no existe, porque lo que realmente existe es la música africana, entendiendo que son muchísimos ritmos y géneros musicales traídos de todo el continente, y en algunos casos del Caribe (zouk, soka, reggae, etc.). En este caso, las personas que lideran el proceso del Plan Especial de Salvaguardia Champeta, decidieron hablar de "Música Afrodiaspórica del Mundo". En el caso del otro término, "champeta urbana", se trata de una redundancia, pues la champeta es urbana desde que nació y esta forma de categorizar la champeta también tiene que ver con encajar en las lógicas del mercado musical industrial, en el sentido de querer conectarse a algo más grande conocido como el fenómeno de las músicas urbanas del mundo.

<sup>15</sup> Del continente africano se destacan la influencia de diversos géneros como son la rumba congoleña o congoleña, el soukous de la República Democrática del Congo antiguo Zaire, highlife de Ghana y su variante en Nigeria de highlife, juju, afrobeat de Rwanda, skylarks y mbaqanga de Suráfrica, benga de Kenya, merengue rebita o música semba de Angola, makosa de Camerún entre otros.

<sup>16</sup> La música afrocaribeña que podía escucharse era muy variada: ritmo changüi, rumbas, son, sexteto, danzón, charanga de Cuba, bolero y seis fajardeño de Puerto Rico, soca y calypso de Trinidad y Tobago, ska, rocksteady y reggae de Jamaica, Kompa de Haití, zouk y gwoka de Guadalupe, entre otros.

<sup>17</sup> "La Chalusonga es un estilo predecesor de la Champeta, oriundo de San Basilio de Palenque, y que se confunde a menudo con la Champeta, aunque es un ritmo independiente, producto de la fusión de bailes cantaos afrodiaspóricos y elementos afro-latinoamericanos como el sexteto y la rumba cubana" (Escallón Miranda, 2023: 55).

<sup>18</sup> Investigación realizada en colaboración con el Museo Decolonial de la Champeta y el Observatorio de Música Champeta coordinado por Marcos Triana Jiménez (Escallón Miranda, 2023: 45-47).

en las fiestas de picós con los vinilos exclusivos<sup>19</sup> traídos por productores apasionados, llegaron a Colombia en vivo y confirmaron su éxito entre la población afrocaribeña local.

También se destacan del género musical champeta instrumentos emblemáticos del soukous, highlife, juju y mbaqanga como son la guitarra eléctrica y el bajo. Sin embargo este género posee como instrumento musical el piano tipo sampler Casio SK-5 siendo el único género musical en el mundo en utilizarlo como parte de su música estructural, también se cuenta con otros instrumentos como son la batería electrónica compacta con la que los picoteros comenzaron a intervenir junto con el SK-5, añadiendo sonidos que podían recordar al piano o asemejarse a los ladridos de los perros, de ahí el nombre de perreo a esta técnica de intervención o *sampling*. La champeta se caracteriza también por un momento clave en cada canción: el espeluque<sup>20</sup>, que es el momento en que el ritmo se acelera y las parejas bailan más frenéticamente. Un momento que suele llegar cada vez más temprano en las canciones, hasta convertirse en el momento inicial para cautivar al público desde el principio, llamándose en este caso el aleteo<sup>21</sup>.

Por otra parte, los sentidos de la palabra “champeta” plantean problemas de tipo lingüístico y social. Las hipótesis etimológicas son múltiples, empezando con la más difundida, que conserva el término utilizado para designar un viejo cuchillo que se usaba para diversos oficios de trabajo en el antiguo mercado de Getsemaní y actual mercado de Bazurto<sup>22</sup>, en Cartagena, y que las personas llevaban a los bailes de picó después del trabajo. Este cuchillo llamado champeta, era el objeto cotidiano de los champetúos y las champetúas, dándole tanto su nombre a las prácticas culturales de lugares, lenguaje y otras expresiones culturales de las personas afro populares del Caribe desde los inicios del s. XX como a la música de influencia africana, que iba a aparecer en la década de los 80. La asociación entre los sectores populares de la ciudad y la violencia que conlleva el cuchillo champeta encontró eco entre quienes (prensa oficial, autoridades territoriales) representaron desde el principio la música champeta como la música de los delincuentes (Rodríguez Anaya, 2023: 51-58). Se fue creando toda una cultura de criminalización alrededor del fenómeno champetúo, estigmatizado entonces por criterios socio-

---

<sup>19</sup> Los discos de acetato traídos para un determinado picó se convertían en “exclusivos” durante un tiempo, generando competencia entre los picós que buscaban atraer a más seguidores.

<sup>20</sup> “El “espeluque” en la champeta es una parte clave de la estructura musical. Derivado de la palabra “despelucar”, se refiere a un segmento donde el ritmo se intensifica notablemente, aumentando los *beats* por minuto (BPM) y añadiendo un énfasis en la percusión. Existen dos tipos de espeluque: el melódico y el llamado “ran chan chan”, que se caracteriza por ser más acelerado y centrarse en el ritmo” (Escallón Miranda, 2023: 31).

<sup>21</sup> “El “aleteo” ha sido un concepto en evolución dentro de la cultura champetúa. Inicialmente, en los años 90, se refería a una actitud pedante o indiscreta. Luego, se asoció con un estilo de baile donde se movían las piernas sin el uso de los brazos. A partir de los años 2010, el término “aleteo” se utilizó para describir un tipo de champeta con espeluque predominante y mínima o ninguna parte melódica” (Escallón Miranda, 2023: 19).

<sup>22</sup> En el mundo de la champeta, el mercado de Bazurto fue el epicentro del circuito comercial informal de esta música.

raciales<sup>23</sup>. Otra hipótesis fue la derivación de una locución palenquera<sup>24</sup> que significaría “viejo pedazo” (Martínez Miranda, 2011: 156) y más recientemente, según las investigaciones que hicimos con Rafael Escallón, planteamos otro significado, también relacionado con la lengua palenquera: la palabra proviene de la expresión “cha'npeta” entendida esta vez como “mujer que resiste” y desde una etimología que traduciría “fragmento de una matrona” (“cha” designa a la mujer de autoridad “npeta” pedazo en la lengua palenquera), como se puede leer en el Bando Champeta de la Declaratoria Pública Ciudadana por el Comité de Salvaguardia del Patrimonio Champeta (2016)<sup>25</sup>:

Cha Npeta significa mujer que no se deja o mujer que se resiste. Era el nombre de las cimarronas que se liberaban de la esclavitud y llevaban oro y semillas a los distintos palenques, en sus trenzas y peinados tenían los caminos para solo ellas llegar, muchas veces regresaban del otro lado de la muralla para seguir llevando oro, semillas e información. En sus faldas amarraban como sacos y recogían alimentos para guardar a los niños y niñas, y su única arma por si las atrapaban era el cuchillo viejo, desgastado y casi que sin filo que les permitían tener en la cocina para cortar las verduras. El cuchillo luego pasó a ser llamado champeta o champa producto de las Cha Npetas. Pero al mismo tiempo y no después nace la expresión champetúa y champetúo. (Martínez Iriarte, 2017: 20)

Podemos observar los diferentes valores que surgen de estas propuestas etimológicas, entre la estigmatización de una cultura considerada como denigrada y denigrante, y la valorización de un fenómeno cuyas raíces se conectan con la cultura cimarrona de los palenqueros y sobre todo con la resistencia de las mujeres palenqueras<sup>26</sup>.

### *Las mujeres en la champeta: investigaciones en torno a un punto ciego*

¿Es sexista la champeta? Podemos contestar afirmativamente al considerar que, como cualquier otro género musical o cualquier otro campo artístico o científico, la champeta es un reflejo de

---

<sup>23</sup> El actual proceso de patrimonialización de la cultura y la música champeta es concebido por sus actores y actoras, que proceden del mundo champetúo, como una estrategia para obtener por parte de las instituciones que siempre han marginalizado o criminalizado la champeta un reconocimiento oficial de dicha cultura. Buscan traerle dignidad al conjunto de expresiones culturales asociadas a la champeta con el objetivo de hacerse respetar tanto a nivel institucional como a nivel cultural. Esta apuesta, que constituye una negociación constante con instancias de poder capaces tanto de deslegitimar como de legitimar, se lleva a cabo con lucidez y con la ambición de poder producir una música y expresar una cultura que no obedezca solamente a las leyes del mercado para poder sobrevivir, como podemos verlo con la evolución actual de la champeta liderada por artistas como Mr. Black, Kevin Flórez o Twister el Rey. Por otra parte, procuran crear así nuevas oportunidades para artistas que el mercado de la champeta y los productores tradicionales marginalizan, como es el caso de las mujeres o las minorías LGBTIQ+, así como luchar por los derechos de la comunidad champetúa en general y de los grupos minorizados en particular denominados en el Plan Especial de Salvaguardia como Portadores y portadoras de especial reivindicación. Por fin, quieren cambiar la visión exterior exotizante que puedan tener ciertas personas que no disocian la champeta de cierto espacio donde nació (los barrios populares, los bailes ilegales en solares abandonados) sin tomar en cuenta su evolución (el Mr. Black ya no se presenta en bailes de picó de barrio desde hace muchos años sino más bien en salas de conciertos oficiales o en clubes privados y no deja por eso de ser un ícono del género).

<sup>24</sup> Se trata de un criollo que mezcla lenguas bantúes como el kikongo, con el español y el portugués, originario del pueblo de Palenque de San Basilio, situado al sur del departamento de Bolívar y de Cartagena, que se conoce como pueblo de negros y negras cimarrones durante la época colonial, primer pueblo al que la corona española concedió autonomía en 1713.

<sup>25</sup> Se trata de una resolución de las distintas macro-organizaciones de la champeta, Asomusichampeta, Asodanzachampeta, Asobacar, Roztro y Biblioparque de San Francisco.

<sup>26</sup> En la misma línea, podemos recordar que en los años 90 apareció otro término para designar a la champeta: se trata del término “terapia”, un eufemismo que pretendió hacer más aceptable esta música y su cultura desde los estigmatizados barrios populares, acusados de todos los males y vicios de la sociedad, la violencia, la desviación moral, la informalidad, y un sinnúmero de problemas.

nuestra sociedad patriarcal. Pero cabe también formular la misma pregunta acerca de los estudios académicos en torno al fenómeno champetúo<sup>27</sup>. Fuera de algunos trabajos de tesis de Pregrado<sup>28</sup>, no existe casi ningún estudio dedicado a investigar el fenómeno champetúo a partir de una perspectiva de género. Las pocas referencias son los trabajos de investigación “Etimología de la Champeta” (Escallón, 1997: 11-12) donde nos sumaríamos como coordinadora de la investigación a partir del año 2012. Y en una continuidad de años de labor académica y comunitaria, produjimos la investigación “El Papel de las mujeres en la cultura champeta” (Martínez Iriarte, 2017), publicada en el marco del Festival de Tambores y Expresiones Culturales de San Basilio de Palenque y donde ofrecemos una de las primeras reflexiones sistematizadas sobre la marginalización e invisibilización de las mujeres en la música y la cultura champetúa así como un repertorio muy nutrido de todas las actrices, “compositoras de letras, bailarinas, coristas e intérpretes solistas” (Martínez Iriarte, 2017: 1), de la champeta, reconstituyendo ciertas genealogías musicales con géneros predilectos de las mujeres palenqueras como el lumbalú y el bullerengue sentao<sup>29</sup>.

Una de las dificultades que se plantea a la hora de enfocar a las artistas champetúas se debe precisamente a su invisibilización. El difícil acceso a las fuentes (canciones grabadas en soportes físicos o en formato digital), la ausencia de las mujeres en los escenarios tradicionales de la champeta que son los bailes de picó (como vocalistas o picoterías) y en las listas de reproducción dedicadas a la champeta, que se pueden encontrar en plataformas como Spotify, la estigmatización de aquellas mujeres que se identifican como champetúas, hasta en el mundo champetúo, la escasa politización feminista en los barrios populares, son algunos de los obstáculos que nos complican la tarea. Ante esta situación, existen dos opciones: acercarse lo más posible a las actrices para encontrar informaciones de primera mano y crear proyectos que permitan a las artistas de la champeta promocionar su trabajo. Es lo que ambicionamos cada una desde nuestras posiciones respectivas. De hecho, para explicar mejor nuestros objetivos, nos parece absolutamente imprescindible insistir en la invisibilización interior y exterior al mundo champetúo de la que sufren las artistas femeninas de champeta. Porque la cultura champetúa se encuentra en la otra ciudad de Cartagena, la que no se visita y que ni siquiera aparece en los mapas que se distribuyen a los turistas, la que no se beneficia de la afluencia turística ni del interés patrimonial del centro histórico de la ciudad amurallada –con las políticas de valorización que conlleva–, ni de las condiciones de desarrollo urbano y de modernidad de las cuales los extranjeros y las élites locales pueden disfrutar. La champeta es entonces la música del mundo champetúo, un grupo social que comparte ciertos códigos, gustos, lugares y, por supuesto, una historia sociocultural y económica común inscrita en el pasado colonial de Colombia, construida sobre una jerarquía social que se unió a una jerarquía racial que aún opera en la actualidad. Si agregamos una perspectiva de género a la situación de discriminación

---

<sup>27</sup> La champeta y el fenómeno cultural champetúo se han estudiado desde la antropología, la musicología, la sociología, la lingüística, entre otras disciplinas. Remitimos a la tesis de maestría de Carlos Andrés Rodríguez Anaya (2023) y a la tesis de doctorado de Andrés Gualdrón (2024) para consultar esta bibliografía densa.

<sup>28</sup> Hernández Díaz, Carolina Yocelyn, Miranda Batista, Lía Margarita, Villadiego Rodríguez, Estefany, *La mujer cantante de champeta: su visibilización y representación en la producción de champeta en Cartagena*, tesis para obtener el título de comunicadoras sociales, Universidad de Cartagena, 2013. Disponible: <https://repositorio.unicartagena.edu.co/handle/11227/858> (consultado el 25/03/2024); Berrío Portacio, Giancarlo, Mondol Quintana, Aroldo, Puello Sánchez, Eduardo, *Mujer y Champeta. Cinco perfiles periodísticos de mujeres con respecto a su participación y reconocimiento como cantantes de champeta en Cartagena de Indias*, tesis para obtener el título de comunicadoras sociales, Universidad de Cartagena, 2018. Disponible: <https://repositorio.unicartagena.edu.co/handle/11227/6675> (consultado el 03/03/2024).

<sup>29</sup> El lumbalú es un ritual funerario palenquero, de origen bantú, que mezcla cantos, danzas, música y rezos para reconstruir la vida del difunto. Las mujeres palenqueras, especialmente las mayores, tienen el papel principal. El bullerengue sentao es una expresión musical reservada a las mujeres embarazadas, solas o que no están casadas, y que no pueden ir a los bailes. Se reúnen en una casa, sentadas, para cantar y bailar acompañadas por percusiones. Una cantante improvisa unos versos y las otras corean.

socioracial y socioeconómica del mundo champetúo, entendemos que la champeta de las mujeres ocupa una posición todavía más marginal.

Dicho esto, y tomando en cuenta las características de este fenómeno marginalizado y denigrado, nos parece necesario pensar en formas de establecer una reciprocidad para no reproducir en el campo científico las discriminaciones y dominaciones que observamos de manera general y con más acuidad en el caso de las mujeres champetúas. Se trata entonces de inscribirnos en una investigación en ciencias sociales que cuestiona cada vez más, tanto desde los países del Sur como desde los países de Norte, las metodologías tradicionales de la investigación científica, epistemológica y predominantemente determinada desde una cultura científica producida en el espacio académico del Norte y principalmente concebida como individual y vertical (a partir de la autoridad del especialista). Esta reclusión distante de las personas investigadoras en ciencias sociales y humanidades se puede cuestionar en términos de agentividad. En efecto, suelen estudiar “objetos” de investigación, considerados como cosas, y casi jamás como “sujetos y sujetas”, lo cual determina que los únicos agentes son en definitiva las personas investigadoras. Pero cuando se empieza a considerar a las personas que son actoras de un fenómeno social como sujetas, la inclusión de su participación como agentes de la investigación es imprescindible porque son proveedoras de las materias primas del conocimiento así como de otras formas de pensar producidas por otras experiencias y situaciones que la del académico o la académica. Esta confianza y relación de reciprocidad –a pesar de relaciones de poder aún vigentes– hacen que el investigador o la investigadora también reflexione sobre su propia postura. Nos parece que este ejercicio de metareflexión metodológica y epistemológica se plantea particularmente en el caso de una investigación que se interesa por fenómenos que se desarrollan en sectores subalternizados, porque los lugares de enunciación no tienen el mismo alcance, como recuerda Rita Segato (2018: 29-30):

Esos otros parciales, las mujeres, las diversidades sexuales, los negros, los indios, son voces particulares destinadas a hablar solamente sobre sí mismas. Sus verdades siempre serán particulares, de interés específico. Esa organización del mundo entre un locus de enunciación de valor universal y plataformas variadas de enunciaciones propias, de interés particular, de minorías, es colonial. Pensemos por un momento en el absurdo de esa estructura. ¿Las mujeres somos una minoría? Sí. Aunque no numéricamente, lo somos como posición de enunciación, como posición de sujeto.

Escribir este trabajo conjuntamente nos permite equilibrar en la medida de lo posible posiciones de enunciación disímiles así como abrirle el espacio académico francés de la revista *Conceptos* al proyecto inédito de proponer una síntesis de las prácticas creativas y de la imaginación intelectual de un “feminismo champetúo”, que se expresa tanto en la calle y la academia, como en las tarimas y plataformas del artivismo musical y patrimonial.

## **Las champetúas en la calle: activismo y creatividad de un feminismo situado**

### *El “feminismo champetúo”: entre activismo e imaginación intelectual*

Hablar de un “feminismo champetúo” implica tomar en cuenta varios parámetros sociales, económicos y raciales, relacionados con la población champetúa y que presentamos anteriormente. El “feminismo champetúo popular antirracista” se enraíza en el activismo social, alimentado por nuestras investigaciones, se expresa a través de la champeta y se piensa desde una realidad local particular, la de los barrios populares del Caribe colombiano, y con un lenguaje propio, que no hubiera podido salir de otro contexto. Lo definimos de la manera

siguiente en una entrevista concedida a Eugeny Yunis del Colectivo Rulos Vinyl Club de Bogotá:

Es una propuesta que vincula a las mujeres al feminismo, soy la única que programa los temas interpretados por mujeres o que hablan de los derechos de la mujer en los picó. En general, creen que, si los temas son de mujeres, las canciones son las mismas, y por supuesto que no es así. Yo utilizo la champeta como reivindicación de derechos, en nuestras marchas y reuniones, componemos arengas champetúas, esto las impulsa a apoderarse de sus derechos y a reivindicar el lenguaje. No queremos ser más que los hombres o ser solo mujeres, pero que haya nóminas iguales de hombres y de mujeres, que haya una paridad y más referentes femeninos para las futuras generaciones. (Yunis, 2022: 23)

Procedente de la Mesa del Movimiento social de mujeres y feministas de Cartagena y de Bolívar<sup>30</sup> y de la Fundación Roztro que hace parte de la Mesa (siendo de la Red de Empoderamiento de Mujeres de Cartagena y Bolívar), cuyo director es Rafael Escallón (también líder del Plan Especial de Salvaguardia de la Champeta como Patrimonio a nuestro lado y al de otros protagonistas que integran el Comité de Salvaguardia de esta manifestación patrimonial), tenemos un objetivo triple: visibilizar a las mujeres champetúas, defender sus derechos desde su situación particular y dignificar tanto su cultura con todas sus expresiones culturales como son el género musical champeta, el baile, su contexto social, su lenguaje y la tradición oral de la champeta, la cultura picotera, los artesanos, artesanas y artistas que se asocian a la fabricación de los picós, la iconografía y la identidad visual de la champeta, los festivales, las conmemoraciones y encuentros, los espacios físicos, portadores de especial reivindicación de la champeta, la transmisión y la recepción cotidiana del conocimiento del género.

Como feminismo situado, el feminismo champetúo propone su propia receta a partir de ingredientes locales. No se trata de aplicar o imponer fórmulas elaboradas en otro contexto, aunque puedan inspirar, ni de moldear prácticas en función de pensamientos teóricos procedentes de la academia, sino de imaginar nuevas formas de interpelar para generar conciencia, de crear su propio repertorio estético-político de protesta, sin desvincular jamás el lugar de enunciación de una territorialidad particular.

### *Champetizar las protestas sociales: lenguaje, música y espacio*

La propuesta feminista que estudiamos –y tratamos de extender– en este trabajo nace de la realidad champetúa que viven las mujeres en los barrios populares de la ciudad de Cartagena de Indias y cuyas voces tratamos de hacer repercutir en este espacio científico. Como recuerda Yuderkys Espinosa<sup>31</sup>, esta voz, la de las mujeres champetúas, se niega a no hablar y a no ser escuchada. La voz es precisamente el instrumento principal de las acciones reivindicativas de las feministas champetúas.

La marcha del 8M de 2017 es un giro importante en la militancia feminista cartagenera porque es la primera vez que se acogen expresiones populares y es a partir de esta movilización cuando

---

<sup>30</sup> La Mesa del Movimiento social de mujeres y feministas de Cartagena y de Bolívar reúne diversas organizaciones sociales, redes y mujeres independientes desde 2007, "con el propósito de articular nuestros conocimientos, experiencias y saberes en torno a la defensa de los derechos humanos de las mujeres y visibilizar nuestras apuestas políticas en espacios de decisión a nivel distrital y departamental": <http://movimientosocialdemujerescartagena.blogspot.com> (consultado el 08/03/2024).

La Mesa realiza acciones de acompañamiento y asesoría a mujeres víctimas de violencias basadas en género, articula procesos e incide en la creación y/o actualización de políticas públicas de las mujeres en la ciudad de Cartagena, de igual manera también realiza jornadas pedagógicas sobre derechos de las mujeres, así como participación activa en las movilizaciones sociales.

<sup>31</sup> Entrevista citada previamente.

se empezó a incluir las frases, arengas, placas y toda la estética de la champeta. Desde este mismo año, escuchamos el eslogan “Pará en la raya” en varias marchas y protestas organizadas cada 8 de marzo, cada 25 de noviembre y en cada intervención convocada por las militantes feministas cartageneras destacando el liderazgo de Inilse Mercado, fallecida en 2022. Es una expresión popular típica de los barrios populares de Cartagena y Barranquilla y pronunciada con la pérdida de la -d- intervocálica (por “parada en la raya”). Significa que las mujeres resisten, se mantienen firmes y no se echan para atrás ante una amenaza. Los eslóganes que se pudieron escuchar desde entonces articularon esta expresión con los derechos a la “soberanía alimentaria”<sup>32</sup>, a “vivir una vida libre de violencias en la casa y por la calle”, “a una ciudad segura”, “al trabajo digno”<sup>33</sup> una fuente económica indispensable para muchas mujeres pobres, que trabajan en la calle vendiendo todo tipo de comidas, como las palenqueras en Cartagena), “a un país en paz”<sup>34</sup>, “a ser una niña feliz”, “a la participación de las mujeres”, “por nuestros derechos étnicos”, “la defensa al territorio”, “a decidir sobre mi cuerpo”, marchando “por los líderes y las lideresas asesinadas” (Colombia es el país más peligroso para los líderes ambientales<sup>35</sup>).

Las marchas se organizan a partir de una base popular champetúa: el lenguaje utilizado y los códigos culturales son los de la cultura oral, musical y visual de la champeta relacionada con las diferentes problemáticas antes citadas. Por ejemplo, el derecho al trabajo se plantea en términos distintos para las mujeres pobres como las vendedoras palenqueras que, con sus trajes coloridos y sus poncheras o palanganas de aluminio con frutas o de dulces, representan una de las imágenes de la iconografía turística de la ciudad de Cartagena más difundidas. Trabajan por las calles del centro de la ciudad amurallada y de Getsemaní. Por unos pesos, muchos turistas se toman fotos con ellas. Sin embargo, las fuerzas del orden público suelen perseguirlas, echarlas de aquellas zonas turísticas, ilustrando así el doble discurso de las autoridades que se aprovechan de su imagen y al mismo tiempo condenan su realidad social y laboral porque revela la otra cara de la ciudad. Este es el tema del video promocional grabado para la marcha del 8M de 2019<sup>36</sup>, que mezcla ritmos de tamborada<sup>37</sup> y de champeta, y en el que podemos escuchar una

---

<sup>32</sup> En referencia a la pobreza, que crea todavía muchas situaciones de hambre en muchos espacios urbanos y hasta de hambruna en ciertas zonas de la Costa caribe colombiana, como la Guajira. Según un informe de Acción Contra el Hambre de 2024, “Solo entre enero y abril de 2024, el departamento acumulaba más de 882 casos de desnutrición, un aumento del 36% comparado con el mismo periodo acumulado (semana 18) del año anterior, pasando de una prevalencia por 100 menores de 5 años de 1,86 a 2,22 en el 2024)”. Se puede consultar en línea: [https://accioncontraelhambre.co/wp-content/uploads/2024/05/ACH\\_UGI\\_IA\\_DIGITAL\\_27MAY.pdf](https://accioncontraelhambre.co/wp-content/uploads/2024/05/ACH_UGI_IA_DIGITAL_27MAY.pdf) (consultado el 25 de septiembre de 2024).

<sup>33</sup> Queremos precisar que las Emperadoras de la champeta se inscriben en este sistema económico entendido como “una consecuencia del sistema capitalista neoliberal, de las políticas de ajustes implementadas por los gobiernos y por el achicamiento del sector formal de empleo. Es la denominación que ha caracterizado a la estrategia que han adoptado los sectores excluidos del mercado laboral formal y que han creado su propio trabajo y sus circuitos de comercio” (Bertolaccini, 2023: 14). Practican la autoproducción de sus canciones, graban sus canciones en estudios privados ubicados en barrios periféricos, participan en mercados, ferias, etc.

<sup>34</sup> Los desplazamientos forzados siguen siendo una realidad en muchas zonas rurales del departamento de Bolívar y de otros departamentos de la Costa.

<sup>35</sup> Según un informe de la ONG Global Witness de 2022, Disponible: <https://www.globalwitness.org/fr/press-releases-fr/almost-2000-land-and-environmental-defenders-killed-between-2012-and-2022-protecting-planet-fr/#:text=Le%20nouveau%20rapport%20de%20Global,et%20le%2031%20décembre%202022> (consultado el 7 de marzo de 2024).

<sup>36</sup> Video disponible en Facebook (consultado el 8 de marzo de 2024): [https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=541298599697333&external\\_log\\_id=2a37940a-53ab-4ea2-a2c0-30593d5c9245&q=par%C3%A1%20en%20la%20raya%20marcha](https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=541298599697333&external_log_id=2a37940a-53ab-4ea2-a2c0-30593d5c9245&q=par%C3%A1%20en%20la%20raya%20marcha)

<sup>37</sup> En Cartagena, no existe batucada (una tradición brasilera) sino tamborada feminista, que se inspira de percusiones y ritmos locales. Se puede apreciar la marcha del 8M de 2019 en este video: [https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=541298599697333&external\\_log\\_id=2a37940a-53ab-4ea2-a2c0-30593d5c9245&q=par%C3%A1%20en%20la%20raya%20marcha](https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=541298599697333&external_log_id=2a37940a-53ab-4ea2-a2c0-30593d5c9245&q=par%C3%A1%20en%20la%20raya%20marcha)

canción que dice: "Las que trabajan en las calles, algunos llaman informales, respeta el trabajo de esta mujer y sus derechos debes promover". Por encima, podemos escuchar también las tradicionales placas, frases grabadas con el piano SK-5 típicas de la intervención de samplistas, adaptadas por nosotras al tema de la movilización: "Pa' las vendedoras informales" / "El trabajo es un derecho".

Otros videos promocionales de la marcha del 8M de 2019 recurrieron a otras expresiones típicas del mundo de la champeta y de los picós para invitar a "marchar y bailar": "siente el meke por una vida libre de violencias contra las mujeres", dice una placa que grabamos, acompañada por una canción de champeta cuya letra es "Pará en la raya" y sobre la cual volveremos más adelante. En la lengua popular de la Costa caribe colombiana, "meke" significa "golpe" o "fuerza" y en la cultura picotera, el "meke" hace referencia a los golpes de los bajos del parlante, cuya fuerza de la vibración de los bajos se siente en el pecho a partir de cierto nivel de amplificación del sonido. El "meke" es un efecto que todas las personas champetúas buscan sentir y que traduce la potencia del equipo de sonido. La adaptación de la expresión a la movilización feminista nos indica que la lucha se hace también a través de los cuerpos entendidos como soportes de significados políticos y como espacios afectivos de los que las mujeres se vuelven a apropiarse para experimentar la alegría combativa, para constituir un nuevo cuerpo político como bien recuerda Luciana Bertolaccini a propósito de las movilizaciones feministas de Rosario (Argentina):

Si bien se trata de una estrategia política en el sentido de conformar campos de experiencia sensible que generen formas de afectación colectiva, no solo se apela a una militancia alegre para combatir pasiones tristes y deprimidas, sino que se asienta, sobre todo, en el cuerpo como un espacio desde el cual disputar las estrategias de violencia con otras ligadas al disfrute (Bertolaccini, 2023: 12-13)

En Cartagena de Indias, son los cuerpos champetúos, portadores de muchos estigmas y marcados por diferentes tipos de opresiones, los que vienen a ocupar un territorio que antes les era vetado: el centro histórico de la ciudad, que es el centro de los poderes político y cultural desde la Colonia, poblado por las élites blancas que rechazaron desde siempre a las poblaciones pobres racializadas fuera de las murallas. Este mismo 8M de 2019, en una plaza céntrica de Cartagena, las mujeres rompieron las configuraciones tradicionales de las marchas que suelen tomar la forma de una columna humana que avanza desde un punto hasta otro, para formar un círculo y cantar diferentes pregones ritmados por la consigna "Pará en la raya" y acompañados con los samplers/eslóganes siguientes: "Contra el racismo (Pará en la raya) / Contra la homofobia (Pará en la raya) / Contra la transfobia (Pará en la raya) / Contra la lesbofobia (Pará en la raya) / Contra el machismo (Pará en la raya)"<sup>38</sup>. Proponen otra forma de movilizarse juntas, de ocupar el espacio y de poner el cuerpo en la calle:

nos referimos a una corporalidad que, sobre todo en el marco de la estética festiva callejera se asume como experiencia expresiva, es decir, cuerpos que intervenidos con múltiples recursos expresivos proponen otra forma de transitar el espacio, los vínculos, los perímetros de lo público y lo privado, las construcciones organizacionales y políticas, y que ejercitan otras posibilidades de existencia. Así, el cuerpo como disposición afectiva es un cuerpo colectivo, expansivo que se extiende entre los cuerpos territorios que allí se encuentran (Bertolaccini, 2023: 17)

---

[//www.facebook.com/daniela.d.sanjuan/videos/10218844614325417/](https://www.facebook.com/daniela.d.sanjuan/videos/10218844614325417/) (consultado el 8 de marzo de 2024).

<sup>38</sup> El video se encuentra en Facebook (consultado el 8 de Marzo de 2024): <https://www.facebook.com/watch/?v=10156963192372158>

De esta manera, estos eventos crean un entorno familiar para las mujeres de los barrios populares ya que reproducen en el centro de la ciudad tanto el paisaje sonoro de los barrios, con su música emblemática que se suele escuchar al aire libre, en cada esquina de las calles o en solares, como el paisaje visual con expresiones gráficas como los afiches con informaciones sobre horas y puntos de encuentros para las feministas, que se inspiran en la caligrafía colorida de los carteles que anuncian las fiestas de picó.

Todos estos recursos favorecen la identificación de la gran mayoría de las mujeres de los sectores populares y de sus aliados con esas consignas que todo el mundo entiende y reconoce. No se trata aquí de discursos teóricos o de eslóganes impuestos desde el exterior o de forma vertical, como pudo pasar en cierto tipo de militancia feminista blanca y burguesa promovida por ONG extranjeras que llegaban a los barrios con verdades preestablecidas y con la idea de concientizar a las mujeres sin experimentar sus vivencias cotidianas. Se trata de una propuesta feminista incluyente, dispuesta a poder debatirse y revisarse a sí misma. Una propuesta abierta a cualquier tipo de experiencia popular y de grado de implicación y que reivindica la cultura champetúa como núcleo aglutinante de las luchas feministas cartageneras.

### **“Parás en la raya”: el proyecto *múscopensante* de las Emperadoras de la Champeta<sup>39</sup>**

El activismo que acabamos de presentar tiene una prolongación artística, y genera iniciativas como son los “Encuentros de mujeres champetúas” y los eventos llamados, “Espeluque de mujeres” desarrollados durante los años 2017 hasta el 2020 como parte del proyecto musical “Pickotera Mily Iriarte/Emperadoras de la Champeta”, espacios que reúnen a las mujeres de la Champeta para crear espacios de reflexión sobre las realidades del barrio, de encuentros, de saberes compartidos sobre la historia de las demás compañeras y utilizando el canto y el baile como modos de conversatorios y fiestas. Estos espacios son fundamentales dado que en última instancia, durante la pandemia (que puso freno al movimiento feminista callejero), en el año 2020 dio como resultado la creación de la agrupación Las Emperadoras de la Champeta para seguir alzando y uniendo voces silenciadas y fragmentadas y dar a conocer la presencia de las mujeres en el mundo de la champeta para que se reconozca su trabajo en cuanto a composición, canto, música, programación y sampleo.

Desde el activismo social y feminista, y trabajando por el reconocimiento de la manifestación champeta en Colombia<sup>40</sup>, se busca generar conciencia de la necesidad de posicionarse en la escena champetúa como mujer autoridad de la fiesta o pickotera samplista, animadora y programadora. Porque no se trata solamente de investigar y pensar sino también de hacer y crear.

Con el proyecto artístico Emperadoras, muchas mujeres de la champeta, que siempre han estado presentes desde los orígenes del género, se unen para ganar más visibilidad gracias a una estrategia artística diferente: componer y cantar champeta juntas a partir de diferentes experiencias de ser mujer en el mundo champetúo. Se creó esta agrupación como un espacio de mujeres, no mixto, en el que cada integrante pudiera encontrar su sitio y apropiarse de este

---

<sup>39</sup> Queremos citar y agradecer aquí a las integrantes de la agrupación: Shirly Pérez, Natalia Díaz, Eucaris Torres, Lileth Pérez, Erika Ochoa, Yira Barreto, Vanesa Barrios, Diana Guardo, Emylus Matte Leemow.

<sup>40</sup> Desde hace más de dos décadas y desde las zonas del sur de la ciudad de Cartagena, personalidades del mundo champetúo como Rafael Escallón o Viviano Torres-Anne Swing, están trabajando por el reconocimiento de la música champeta y la cultura champetúa a través de procesos de patrimonialización (como fue el caso del carnaval de Barranquilla o el espacio cultural del pueblo de Palenque con la UNESCO), que son en un principio más locales que internacionales, para conseguir la inclusión de sus territorios y su cultura en las políticas de esas ciudades y ofrecer a los actores de la champeta nuevas oportunidades y el respeto de sus derechos como ciudadanos.

proyecto. No se trata de imponer un modelo sino de infundir a través de las prácticas y de la creación artísticas colectivas las ganas de afirmarse a la vez como artista legítima y como protagonista activa de una agrupación cuyo destino depende de cada una. De hecho, el nombre "Emperadoras" es parte de la cultura champetúa, al ser una expresión de poder como lo han sido los picós "Conde", "Rey", "Príncipe", "Imperio" entre otros, pero también reivindica conscientemente una forma que se considera incorrecta desde los espacios normativos dominantes de la lengua española (que usarían la palabra "emperatriz"), pero que es la forma usada en los barrios populares y con la cual las integrantes del grupo se pueden identificar mejor.

Uno de los primeros objetivos es ofrecer a las mujeres que quieran vivir de la champeta como fuente de ingresos complementaria o principal la posibilidad de hacerlo. Como vimos anteriormente, la estrategia de movilización en torno a la champeta es una forma de reclamar derechos para los sectores populares, en particular para las mujeres, y de luchar contra el racismo y el machismo estructural. De hecho, las Emperadoras tienen todos los empleos formales e informales, estudian y crían a sus hijos, además de dedicarse a sus carreras artísticas. Las vocalistas que se incorporan al grupo tienen una larga trayectoria<sup>41</sup>, y en algunos casos consiguieron que sus canciones se difundieran en programas de radio o en picós conocidos de la región. Pero muchas se agotaron al luchar solas en contra de un sistema de producción musical que les ofrece muy pocas oportunidades.

Las mismas problemáticas se plantean para las mujeres picoterías. Son pocas las mujeres que se atreven a animar, programar la música e intervenirla con el piano Casio SK-5 o una batería electrónica y producir la música incluyendo sus ritmos y letras. O mejor dicho, pocas conocidas. Porque los grandes picós, los más famosos y los más antiguos dan el gran protagonismo a los hombres, aunque una mujer participó en la creación del picó más famoso de Cartagena, el Rey de Rocha: se trata de Ángela Arias Puerta, más conocida como "La Niña", creadora y fundadora de dicho picó<sup>42</sup>. También está el caso de la lideresa Aracely Suarez quien ha sido la principal reactivadora y pilar de uno de los picós más importantes en toda la historia de la cultura picotería como es el Picó El Conde<sup>43</sup>.

Para algunas, Emperadoras significó volver a la champeta, después de varios años lejos de las tarimas, o entrar en el mundo de la champeta para descubrirlo desde adentro<sup>44</sup>. La heterogeneidad de la agrupación implica una renovación en la manera de hacer música que no se puede dissociar de una consciencia activista. Es al reunir a mujeres de perfiles distintos, que sea de tipo cultural o con identidades sexo-genéricas diversas, como se van generando reflexiones y debates desde la base y sin orientación teórica impuesta o formulada en un lenguaje ajeno. Emperadoras se construye entonces como un espacio pedagógico feminista, es decir una pedagogía horizontal y relacional, que parte de la experiencia propia para aprender empíricamente y de manera colaborativa. De hecho, cada una es libre de sentirse feminista o no, de encontrar su propio camino hacia la emancipación y el empoderamiento, a su propio ritmo, siempre que abandonen el espíritu competitivo. La única instrucción es ser solidarias de

---

<sup>41</sup> Podemos citar, entre otras, a Shirly Pérez Palenquera, a Nativa, a Azúcar Morena, a Carmen Elena, a Lila la Nueva Flor, etc.

<sup>42</sup> Ángela Arias Puerta hace más de tres décadas tuvo la visión de crear un equipo de sonido, con dos pequeñas cajas, un amplificador y un tocadiscos, y que empezó a sonar en la cantina de ella, "La Niña", en el corregimiento de Rocha, 22/02/2015. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15285735> (consultado el 10 de enero de 2024).

<sup>43</sup> Para tener más referencias, remitimos al trabajo pionero de Eugeny Yunis, "Las mujeres picoterías del Caribe colombiano", *Onda análoga*, Vol. 1, 2022. Disponible: <https://archive.org/details/onda-analogica-vol-1/page/n11/mode/2up> (consultado el 10 de marzo de 2024).

<sup>44</sup> Es el caso de la guitarrista, Erika Ochoa, y de la baterista, Yira Barreto, que vienen del mundo del rock alternativo, la música clásica y del funk (entrevista del 31 de marzo de 2024).

las demás, cuidarse y dialogar, porque será gracias a la colectiva como se pueda lograr más visibilidad y asumir más agentividad.

Su repertorio se compone de dos tipos de canciones: las que componen y las canciones viejas que vuelven a interpretar con nuevos arreglos y que son obras de cantantes femeninas de champeta, como Lilibeth Castro o de las propias vocalistas de las Emperadoras como Nativa, Azúcar Morena y Shirley Palenquera. En este segundo caso, la idea es homenajear a estas mujeres artistas para no olvidarlas e inscribirse en una genealogía de artistas que muestra que las mujeres en la champeta no es un fenómeno nuevo. La resistencia al olvido, a la invisibilización, a la marginalización, es una forma de cimarronaje que recuerda el cimarronaje de las “cha’npetas”, las mujeres de autoridad, fuertes, de Palenque y Cartagena, que se rebelaron contra las injusticias y las opresiones del sistema colonial.

En el caso de las composiciones propias, podemos destacar la primera canción del grupo, cuyo título se vincula directamente con el activismo feminista champetúo: “Pará en la raya” (2019)<sup>45</sup>, retoma la consigna que ya explicamos para plantear desde la champeta el tema de la lucha de las mujeres por sus derechos. Con un toque de desafío al adversario, esta canción busca generar conciencia sobre la necesidad de la solidaridad, invitando a las mujeres a cuidarse a sí mismas y a otras mujeres tanto en la escena musical como en su vida cotidiana. Denuncia injusticias como el acoso, la explotación, la doble jornada de las mujeres en el trabajo (a menudo informal) y en el hogar, y la violencia doméstica que pueden sufrir ellas mismas o sus vecinas.

Las últimas composiciones del grupo ofrecen unas letras abiertamente comprometidas con problemáticas feministas y sexo-disidentes y se inscriben en la tradición musical de la champeta de los años 2000<sup>46</sup>. “Mini a kucha” (2023)<sup>47</sup>, cuyo título significa en lengua palenquera “ven a escuchar”, celebra las diversidades sexo-genéricas en la ciudad de Cartagena. “No estás sola” (2023)<sup>48</sup> canta el empoderamiento de las mujeres cartageneras de los sectores populares que se unen y se apoyan entre sí. “Soy” (2023)<sup>49</sup> cuenta la historia de una mujer trans, de sus aspiraciones y de su lucha contra los estereotipos y la violencia cotidiana de la que es víctima en la Costa caribe colombiana.

Los procesos creativos son siempre colectivos y colaborativos, y con más razón cuando se hace imprescindible recurrir a experiencias ajenas como en el caso de “Soy”, cuyo video promocional fue co-creado con la colectiva trans “Video pandilleros” de Cali y la ayuda de Sófocles en la escritura de las letras y del guión, que le da el protagonismo a Davina, una artista trans que pertenece a la organización cultural Tributo Africano del departamento de Córdoba, donde trabajan con niños y jóvenes desde la danza.

Podemos calificar este proyecto artivista, que no supone una politización militante previa de las artistas en el momento de integrarlo, como un proyecto *múscopensante*, inspirándonos en la metodología sentipensante de Fals Borda antes citada, ya que se trata aquí de pensar al hacer música, simultáneamente y *vice versa*. De esta forma, las Emperadoras están alzando y uniendo sus voces en un coro champetúo que no busca predicar adoctrinando un feminismo popular sino performarlo y encarnarlo en las tarimas para inspirar más allá del mundo musical.

---

<sup>45</sup> El video promocional de la canción se puede ver en YouTube: <https://youtu.be/HP4PLhFMylE?si=qs1ycapXxRaRe1GX> (consultado el 07 de marzo de 2024).

<sup>46</sup> En los años 2000, la champeta, cuyo circuito comercial era informal, local y barrial, pudo acceder a otros mercados y espacios gracias al interés de algunas grandes disqueras como Sony Colombia, que firmó contratos con artistas como El Sayayín y que sacó a la champeta del Caribe colombiano por algunos años.

<sup>47</sup> La pista se puede escuchar en varias plataformas como YouTube: <https://youtu.be/d2tYDd1yXIM?si=oB E Wmt0X2Llc9e> (consultado el 07 de marzo de 2024).

<sup>48</sup> El video promocional se puede consultar en YouTube: [https://youtu.be/hZX3HNZ2u\\_0?si=Rkn7xlGoh-cVHccz](https://youtu.be/hZX3HNZ2u_0?si=Rkn7xlGoh-cVHccz) (consultado el 07 de marzo de 2024).

<sup>49</sup> La pista se puede escuchar en varias plataformas como YouTube: [https://youtu.be/j7r-901T8Kg?si=LPO9xsbN7lxv\\_HjI](https://youtu.be/j7r-901T8Kg?si=LPO9xsbN7lxv_HjI) (consultado el 07 de marzo de 2024).

## Reflexiones finales y perspectivas

Investigar desde la Universidad de forma menos jerarquizada y más recíproca no resulta fácil. Implica muchos esfuerzos de colaboración, complicados por la distancia geográfica y las relaciones tradicionales de dominación científica y teórica del Norte, así como mucha imaginación para proponer nuevos acercamientos e incluso otras maneras de escribir sin perder de vista la rigurosidad científica y la honestidad intelectual.

Todavía perfectible, este trabajo co-construido y co-escrito intenta plantear este reto en un espacio científico tradicional, el de una revista académica, que se abre a prácticas e ideas formuladas desde otros espacios como el de la reflexión y las prácticas militantes y el de la creación artística que se desarrollan entre las alteridades globales del Sur. Pensamos que la Universidad como institución debe abrir sus puertas a otras formas de pensar, a otros modos de actuar en la esfera social y cultural, para replantear su propia situación en nuestro mundo, desde su situación enunciativa, que puede ser variable en función de los espacios geopolíticos en los que se establece, e interrogar su poder legitimador.

De hecho, esta investigación no se puede concebir como una reflexión disociada de lo que pretende estudiar porque es necesario analizar las imbricaciones del racismo, del sexismo y del clasismo en la experiencia de opresión y discriminación de las mujeres en general y de las champetúas en particular y porque es aún más imprescindible considerarnos como sujetas de nuestras propias realidades y desde nuestro lugar de enunciación, como protagonistas de esta reflexión que nos implica y no como los objetos de este estudio.

Es más, se trata de una sola faceta de un trabajo colaborativo mucho más amplio, que implica invitaciones a colaborar tanto en Francia como en Colombia, tanto en el mundo académico e institucional como en los campos artísticos, culturales, comunitarios y de saberes patrimoniales. Es así como nuestras conferencias dadas tanto en la Universidad Bordeaux Montaigne, en la Universidad del Magdalena, como en instituciones y eventos culturales en Cartagena de Indias y en Burdeos<sup>50</sup> como la Fundación Roztro y el conjunto de organizaciones que hacen parte del Comité de Salvaguardia del Patrimonio Champeta, nos permiten exponer nuestras investigaciones y nuestros proyectos científicos y artísticos en contextos diversos y ante diferentes públicos con la idea de romper las barreras tradicionales de la separación de los campos y de los saberes. Esta labor también tiene diferentes ramificaciones, como el trabajo artístico “Pickotera Mily Iriarte y de las Emperadoras de la Champeta”, como el proyecto de creación de un archivo virtual para rescatar y alimentar la memoria de las mujeres champetúas<sup>51</sup> o como diferentes tipos de intervenciones en los medios radiofónicos, televisivos y por las redes sociales.

---

<sup>50</sup> Miliceth Martínez Iriarte, “El papel de la mujer en la cultura champeta (Caribe colombiano)”, Université Bordeaux Montaigne, 30 de mayo de 2023; Miliceth Martínez Iriarte, “Champeta Patrimonio una apuesta desde el Caribe colombiano para el mundo”, Semaine de l’Amérique latine y des Caraïbes 2023, Hôtel Ragueneau, Bordeaux, 31 de mayo de 2023; Miliceth Martínez Iriarte y Lise Segas, “El feminismo champetúo: una propuesta musical, feminista y antirracista en Cartagena de Indias”, coloquio *Sociétés inclusives en Amérique latine et dans les Caraïbes: interculturalité, migrations et changements politiques (20e-21e siècle)*, organizado por Eric Dubesset (U. de Bordeaux, CRMP) y Ronald Soto-Quirós (U. de Bordeaux, Ameriber), 9-10 de noviembre de 2022, Bordeaux; Lise Segas, “Comment étudier la champeta et les fêtes de picó (Caraïbe colombienne) depuis une institution universitaire du Nord global ? Réflexions et remise en question épistémologiques à propos d’un sujet d’étude”, coloquio *Art et décolonialité (pratique, théorie, paradigme)*, organizado por Mathilde Bertrand, Martine Bovo, Christine Ithurbide y Nicolas Nercam, 26-28 de octubre de 2022, Bordeaux; Lise Segas, “Mujeres, memoria, archivo: el caso de la champeta”, Casa Museo Rafael Núñez, Cartagena de Indias, 15 de febrero de 2024.

<sup>51</sup> Este proyecto está en preparación en el marco del proyecto “Cimarronaje musical. Mujeres y champeta, aportes de un feminismo en construcción”. Fue lanzado en Cartagena de Indias el 15 de febrero de 2024 en la inauguración del Museo Decolonial de la Champeta, Casa Bolívar, Cartagena de Indias.

El feminismo champetúo conceptualizado por nosotras es ante todo una práctica que nace de la situación concreta de desigualdades y de las experiencias diversas de las mujeres racializadas pobres de Cartagena de Indias. Estudiamos aquí su expresión en las calles de la ciudad y su prolongación artística. En efecto, más allá de la propuesta musical de Las Emperadoras, podemos decir que plantear el feminismo desde la champeta o la champeta desde el feminismo, como lo hacemos desde hace casi diez años, es pionero y doblemente subversivo: primero porque desactiva el discurso tradicional sobre la champeta vista como una cultura denigrante y luego porque convierte la champeta en un espacio de poder y de empoderamiento para las mujeres racializadas de los sectores populares de la ciudad. Tanto en las tarimas, los espacios institucionales, como en la calle, ahora las mujeres champetúas ponen las cuerpas y la voz para imponerse, visibilizarse y audibilizarse. Es importante subrayar también que están reapropiándose espacios que les fueron desfavorables: como mujeres, los escenarios musicales y como champetúas excluidas de ciertas partes de la ciudad, las vemos marchar por el centro histórico de la ciudad de Cartagena. Es una manera de ocupar un terreno que siempre les fue vetado a las mujeres y convertirse en referentes para otras.

En el caso de nuestro proyecto *músicopensante*, luchar contra la exclusión es una lucha plural con una importante dimensión social, territorial, política, científica y artística. En Cartagena el feminismo será champetúo o no será.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ Paulina (2018), “Frente al espejo de la reina mala”. Docencia, amistad y autorización como brechas decoloniales en la universidad”, in SEGATO, Rita Laura, *Contrapedagogías de la Crueldad*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- BERRÍO PORTACIO Giancarlo, MONDOL QUINTANA Aroldo, PUELLO SÁNCHEZ Eduardo (2018), *Mujer y Champeta. Cinco perfiles periodísticos de mujeres con respecto a su participación y reconocimiento como cantantes de champeta en Cartagena de Indias*, tesis para obtener el título de comunicadoras sociales, Universidad de Cartagena. Disponible: <https://repositorio.unicartagena.edu.co/handle/11227/6675> (consultado el 03/03/2024).
- BERTOLACCINI Luciana M. (2023), “Nos queremos vivxs, libres y sin miedo. Festividad, goce y alegría como repertorios de protesta social feminista”, en *Conceptos*, Université Bordeaux Montaigne, N. 8, disponible: <https://ameriber.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/revue-conceptos/numeros-en-ligne/humour-et-feminisme/c08-02.html>
- BINAGHI Emilio (2020), “Algunos problemas con la noción de Sur Global”, *DasQuestões*, Vol. 08, n°01, abril, pp. 107-112. Disponible: <https://doi.org/10.26512/dasquestoes.v8i1.31100> (consultado el 4 de abril de 2024).
- CRENSHAW Kimberlé W. (1989), “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *University of Chicago Legal Forum*, 1989/1, pp. 139-167.
- CUNIN Elisabeth (2004), *Métissage et multiculturalisme en Colombie (Carthagène). Le “noir” entre apparences et appartenances*, Paris, L’Harmattan.
- “De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris: itinéraires d’une “musique noire”, la champeta”, en *Civilisations*, n° 53, 2005, Disponible: <http://journals.openedition.org/civilisations/557> (consultado el 21/04/2023).
- CURIEL Ochy (2010), “Hacia la construcción de un feminismo descolonizado”, en ESPINOSA MIÑOSO, Yuderlys (Dir.), *Aproximaciones críticas a las prácticas teóricas políticas del feminismo latinoamericano*, Buenos Aires, En La Frontera, pp. 69-76.

- DE SOUSA SANTOS Boaventura (2017), "Una nueva visión de Europa: aprender del Sur Global", en *Demodiversidad: imaginar nuevas posibilidades democráticas*, Akal, pp. 59-92.
- ESCALLÓN MIRANDA Rafael (1997), *Etimología de la Champeta*, Fundación Roztro, N.º. 1.
- La Champeta desde las Voces de sus Protagonistas, Volumen 1, Conjunto de Expresiones o Características*" (Estudio ganador de los Estímulos Bolívar Primero de la Gobernación de Bolívar y el Instituto de Cultura y Turismo ICULTUR), Fundación Roztro, 2023.
- ESPINOSA-MIÑOSO Yunderkys (2019), "Une "histoire du féminisme latino-américain depuis une position subalterne"" (trad. Fanny Gallot, Bettina Ghio et Irène Pereira), entrevista del 30/07/2019 disponible: <https://www.contretemps.eu/entretien-epinosa-minoso-feminisme-decolonial/> (consultado el 09/03/2024).
- ESQUIROL Josep M. (2002) (Ed.), *Tecnoética: actas del II Congreso Internacional de Tecnoética*. Barcelona, Biblioteca de la Universitat de Barcelona.
- FALQUET Jules (2011), "Les "féministes autonomes" latino-américaines et caribéennes: vingt ans de critique de la coopération au développement", *Recherches féministes*, 24(2), pp. 39-58. Disponible: <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2011-v24-n2-rf5005937/1007751ar.pdf> (Consulté le 19/11/23).
- "La propuesta decolonial desde Abya Yala: aportes feministas y lésbicos", en De la Fuente, Juan Ramón; Pérez Herrero, Pedro (Eds.), *El reconocimiento de las diferencias. (Estados, naciones e identidades en la globalización)*, Madrid, Marcial Pons, 2016, pp. 53-74.
- FALS BORDA Orlando (1968), "Casos de imitación intelectual colonialista", en *Anuario de Sociología de los Pueblos Ibéricos: De la Asociación de Sociólogos de Lengua Española y Portuguesa*, N.º. 4, 1968, págs. 47-70.
- Historia doble de la costa*, Carlos Valencia Editores, Bogotá, Vol. 1, 1979, Vol. 2, 1981, Vol. 3, 1984, Vol. 4, 1986.
- GASPARRI Javier (2020), "Acerca del lenguaje inclusivo: cuestiones teóricas, razones políticas", en GASPARRI, Javier, KALINOWSKI, Santiago, MORAGAS Florencia, PÉREZ, Sara Isabel, *Apuntes sobre lenguaje no sexista e inclusivo*, Rosario, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, Col. Cuadernos feministas para la transversalización / 3.
- GUALDRÓN RAMÍREZ Andrés (2024), *African Records, Copy, Piracy and Intertextuality: a History of Colombian Champeta Music from a Discographic Perspective (1970's - 1990's)*, Tesis de doctorado inédita, Universität Salzburg.
- HERNÁNDEZ DÍAZ Carolina Yocelyn, MIRANDA BATISTA Lía Margarita, VILLADIEGO RODRÍGUEZ Estefany (2013), *La mujer cantante de champeta: su visibilización y representación en la producción de champeta en Cartagena*, tesis para obtener el título de comunicadoras sociales, Universidad de Cartagena. Disponible: <https://repositorio.unicartagena.edu.co/handle/11227/858> (consultado el 25/03/2024).
- LANDER Edgardo (2000), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- LOZANO LERMA Betty Ruth, WALSH Catherine (2019) (prol.), *Aportes a un feminismo negro decolonial. Insurgencias epistémicas de mujeres negras-afrocolombianas tejidas con retazos de memoria*, Universidad andina Simón Bolívar, Ecuador, Ed. Abya Yala.
- MARTÍNEZ IRIARTE Miliceth (2017), "El papel de las mujeres en la cultura champeta", XXXI Festival de Tambores y Expresiones Culturales de Palenque, Palenque de San Basilio.
- MARTÍNEZ MIRANDA Luis Gerardo (2011), "La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las élites "blancas" de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000", en *Boletín de Antropología*, Universidad de Antioquia, Vol. 25 N.º 42, pp. 150-174.

- ORTEGA CENTELLA Visitación (2015), "El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico políticas", *Calle14*, 10 (15), pp. 100-111.
- QUIJANO Aníbal (2000), "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en LANDER, Edgardo (coord.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 122-151.
- RIVERA CUSICANQUI Silvia (2010), "Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores", Ed. Tinta Limon, Buenos Aires. Disponible: [https://sentipensaresfem.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/09/rivera-cusicanqui-ch\\_ixinakax-utxiwa-20101.pdf](https://sentipensaresfem.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/09/rivera-cusicanqui-ch_ixinakax-utxiwa-20101.pdf)
- RODRÍGUEZ ANAYA Carlos, Andrés (2023), *Descifrando voces silenciadas de la champeta: microresistencias discursivas y lingüísticas en las canciones de champeta en la Costa caribe colombiana (1980-2023)*, Tesis de Maestría, Burdeos, Université Bordeaux Montaigne.
- SANZ GIRALDO María Alejandra (2012), *Fiesta de picó: Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario.
- YUNIS Eugeny (2022), "Las mujeres picoterías del Caribe colombiano", *Onda análoga*, Vol. 1. Disponible: <https://archive.org/details/onda-analoga-vol-1/page/n11/mode/2up> (consultado el 10 de marzo de 2024).