

COLECCIONISTAS DE MÚSICA EN LA CIUDAD DE BARRANQUILLA: UNA PERSPECTIVA DESDE LOS CAPITALS SIMBÓLICOS

Jorge Enrique Giraldo Barbosa¹
j.giraldo.k@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.958>

RESUMEN

En el Caribe colombiano surgieron desde mediados del siglo XX los picó (sound systems) como animadores de bailes y fiestas en los barrios populares de las principales ciudades de la región. Inicialmente reproducían música caribeña hispanófono y luego repertorio de canciones franco antillana y anglo antillana y pronto pasaron a amplificar música de África occidental. En épocas recientes los picó tocan música de estilo africano originada por productores, DJs y músicos caribeños colombianos. En la ciudad de Barranquilla, antiguos dueños de picós, periodistas musicales, y diversos aficionados se hicieron coleccionistas de la música que han tocado los picós en distintas épocas y han conformado una comunidad alrededor de tal actividad. El presente artículo parte de una descripción del contexto barrial y urbano de estos coleccionistas barranquilleros para mostrar y analizar los capitales simbólicos de este universo sonoro, y la forma como estos capitales se configuran a través de diversas representaciones y prácticas sociales.

***Palabras clave:** Capital simbólico, música popular, coleccionistas de música, Barranquilla*

ABSTRACT

Since the middle of the 20th century in the Colombian Caribbean, the *picós* (sound systems) began to be used in nightclub business and dance parties in the popular neighborhoods of the main cities of the region. Initially they reproduced Hispanophone Caribbean music and afterwards their repertoire also included Francophone and Anglo Antillean music and soon they were amplifying music of West Africa. In recent times the *picós* have been playing African-style music by Colombian Caribbean producers, DJs and musicians. In the city of Barranquilla, former owners of *picós*, musical journalists, and various fans became collectors of music played by *picós* in different times and have formed a community around such activity. The present article departs from a description of the barrios and urban context of these Barranquillero collectors to show and to analyze how symbolic capitals in this sonic universe are configured through diverse representations and social practices.

***Keywords:** symbolic capital, music collectors, popular music, Barranquilla*

¹ Antropólogo de la Universidad del Magdalena y Master en Desarrollo Social de la Universidad del Norte. En buena medida este artículo hace parte de los insumos de trabajo desarrollado bajo el proyecto “Capital simbólico de la música champeta y su relación con el desarrollo social. Estudio de caso en la ciudad de Barranquilla”, el cual fue apoyado bajo la XIII convocatoria Becas de Investigación Cultural Héctor Rojas Herrazo del año 2011, desde el Ministerio de Cultura y el Observatorio del Caribe Colombiano.

Un universo de acetato en la urbe Caribeña.

El año 2007, Samy Ben Redjed, propietario del sello discográfico Analog Africa Records, de Alemania, se encontraba en la “Arenosa” (Barranquilla) en uno de sus viajes en búsqueda de nuevos discos para diversificar su catálogo de música con sonidos tropicales de Colombia (puya, porros, cumbia, mapalé y chandé) y de influencias africanas (afrobeat, terapia, tropical funk, palenque sounds). Igualmente, este cazador de discos dejó huella dentro del colectivo de coleccionistas de música en la ciudad. Samy, llegó con un maletín cargado de 100 LPs (Long Play) y 207 sencillos de música africana principalmente, los cuales pudo comercializar o intercambiar con estos fanáticos de los discos de vinilo (Ben, 2013).

En el blog de su sello discográfico, Analog Africa, Ben dejó inscrita su peregrinación musical por Barranquilla, ciudad en la que pudo conocer de primera mano desde bloggers, dueños de estaderos, *picoter*os (*disyóquey* antiguo) y en general una buena parte del grupo de coleccionistas de música de la ciudad (Ben, 2013). Su nota de blog, con largos trazos anecdóticos y pintorescos, deja entrever una experiencia atravesada por un universo colmado de valor por los sonidos antiguos (discos en acetato), competitivo y articulado a unas dinámicas sociales propias dentro del entramado urbano de Barranquilla.

En este artículo se contextualizan las características del enclave sociocultural de los coleccionistas de música en la ciudad de Barranquilla, mirándolas a

trazos desde el concepto de capital simbólico, desarrollado principalmente por las tesis y planteamientos de Pierre Bourdieu ([1979] 2006, 2007, 2008), y de lo que implica ese capital simbólico en lo musical, y más concretamente, en las músicas populares. Al respecto, el trabajo de Simon Frith ([1987] 2001) ha servido de punto de apoyo para realizar la conexión de los capitales simbólicos con los sonidos populares, y desde allí adentrarnos en el universo sonoro de los coleccionistas.

Capital simbólico y música popular

Capital simbólico es una elaboración teórica del sociólogo francés Pierre Bourdieu, dentro del desarrollo de sus planteamientos sobre las diversas formas de capital (Bourdieu, [1979], 2006, 2007, 2008). En un primer acercamiento las apreciaciones de su trabajo alimentaban un interés sobre el capital cultural, el cual se proyecta en oposición complementaria al capital económico –si existe un capital económico existe el cultural-, y el mismo contribuye a una interpretación de la estructura del espacio social distribuido entre las diferencias (*la distinción*), las competencias, posiciones y disposiciones (*habitus*) sociales (Bourdieu, [1979], 2006, 2008).

Los planteamientos del autor alrededor del concepto de capital cultural, terminaron por ajustarse en la interpretación del capital simbólico. Esto, por tener una definición más amplia y principalmente porque el capital cultural tiene un significativo rol articulador de en la competencia de formación o educativa en la sociedad. En términos del autor:

“[...] la institución escolar *contribuye* [...] a la reproducción de la distribución del capital cultural y, con ello, la estructura del espacio social” (Bourdieu, 2007: 108; énfasis del autor).²

También se contempla dentro del capital cultural un elemento clave como el *habitus*. El *habitus* se puede interpretar como un determinado estilo de vida regido por las elecciones intrínsecas de bienes y prácticas culturales (Cf. Bourdieu, 2008, [1979] 2006). Aun así, el autor no enfatiza ni desarrolla las implicaciones del *habitus*, en diferentes contextos, teniendo en cuenta su relación con el capital cultural, que a mi juicio sería igualmente provechoso que el elemento educacional o las competencias cognitivas que permiten la concentración del poder y la perpetuidad de la *nobleza de Estado* dentro de la configuración del espacio social (japonesa y francesa analizada en las obras – Bourdieu, 2008, 2007-).

Por tanto, seguir un estudio del espacio social a partir del capital cultural que se engrana principalmente por los niveles de aprendizaje o por la emisión de credenciales académicas, no aportaría muchas luces sobre el universo musical. El interés es denotar los componentes simbólicos y sociales que logran mantener la estructura de la recreación cultural de la música. Retomar el concepto de capital simbólico elaborado por Pierre Bourdieu nos encausa al análisis:

² Es comprensible el énfasis en la formación académica para la relación con el capital cultural, ya que como lo demuestran Weininger y Lareau (2007), el inicio de las preocupaciones de Bourdieu y su colega Passeron, hacia los años sesenta, se fundamentan en las discordancias educativas de los niños en las diferentes clases sociales.

El capital simbólico es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permite conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor. (Un ejemplo: el honor de las sociedades mediterráneas es una forma típica de capital simbólico que sólo existe a través de la reputación, es decir de la representación que de ella se forman los demás, en la medida que comparten un conjunto de creencias apropiadas para hacerles percibir y valorar unas propiedades y unos comportamientos determinados como honorables o deshonorables.) Más exactamente, ésta es la forma que adquiere cualquier tipo de capital cuando es percibido a través de unas categorías de percepción que son fruto de la incorporación de las divisiones o de las oposiciones inscritas en la estructura de la distribución de esta especie de capital (por ejemplo fuerte / débil, grande / pequeño, rico / pobre, culto / inculto, etc.) (Bourdieu, 2007: 108).

Visto de esta manera, el capital simbólico contiene al capital cultural y económico. Sin embargo, no todo es capital simbólico, pues para que los sea debe contener elementos de reconocimiento y legitimidad social. El capital simbólico es una fuente de poder y consiste en el conjunto de recursos que detenta una persona o un grupo social basados en el prestigio o el reconocimiento. Dentro de la teoría social de Bourdieu, los procesos sociales

se desarrollan en campos específicos en los que los actores compiten desplegando diferentes tipos de capital (Bourdieu, [1979], 2006, 2007). Así, la narrativa musical, la reputación que se cosecha alrededor de los cantantes, las relaciones generacionales que se comparten por el gusto sonoro, entre otras, pueden moldear unos tipos específicos de capital que entran a operar o moldear la reproducción de las músicas populares. Es claro decir esto cuando la música entra a jugar un papel preponderante en la cultura, en la medida que:

[...] lo que circula se produce y consume en la vida cotidiana, junto a los discos y videos, el mercado de la música se relaciona con fiestas y espectáculos en vivo; la gente, además de comprar música, la baila, la canta y la comenta, la usa como *recurso* de identificación y memoria colectiva (Cunin y Pardo, 2005; énfasis agregado).

Cunin y Pardo sugieren que la música, tomada como práctica expresiva colectiva, se halla frecuentemente unida a la configuración de identidades sociales, en tanto es construida bajo referentes culturales pertenecientes a determinadas regiones o grupos sociales, donde el origen local de algunas músicas enmarca ciertos imaginarios y las mismas son elemento de consumo cultural por ser un *recurso simbólico* que dinamiza las relaciones y prácticas culturales.

En esta medida, Simon Frith (2001) sitúa a las identidades culturales, las cuales tienen sentido por ser histórica y territorialmente situadas, como uno de

los cuatro elementos que se congregan alrededor de las funciones sociales de las músicas populares. Es decir, en el proceso de distinción de lo sonoro, de sus valores estéticos y sociales, se logran entender a partir de determinadas funciones: 1) la música simboliza una experiencia de identidad colectiva, 2) proporciona una vía para significar o modular la vida emocional pública y privada, 3) organiza las experiencias vitales en el tiempo desde la memoria colectiva, y 4) la música tiene un gran sentido de apropiación simbólica, la misma *se posee*, y esto, a la vez, es lo que configura las tres funciones anteriores (Frith 2001). El autor arguye que estas funciones sociales de la música popular igualmente pueden ser aplicadas a la música seria o culta, el punto es que desde esta perspectiva se puede sentar una base conceptual para la comprensión y el análisis de las particulares maneras de experimentar y valorar la música popular en la construcción de lo cultural, donde determinados grupos sociales, colectivos y posiciones individuales confluyen en torno a ciertos gustos por determinadas músicas, las cuales estructuran una idea de transcendencia sobre la posición de estos en el mundo, así como, en el sentido más llano, colman expectativas y necesidades sociales concretas (Frith 2001).

Ahora bien, en relación a la música popular en sí, debe entenderse en los mismos términos que se plantea la comprensión de cultura popular. Frith considera la cultura popular como constructo, donde lo colectivo es intervenido por las representaciones culturales que configuran al individuo hacia un sentido de *lo popular*. En

esta medida, la música popular es una representación cultural en donde se establece una noción simbólica con los escuchas sobre *lo popular*, los cuales ornamentan y crean una comprensión y relación constante con esta noción, lo que Frith identifica como un proceso de construcción de lo musical sobre los individuos y donde se trasgrede precisamente lo individual hacia una experiencia colectiva y culturalmente situada por lo sonoro (Frith 2001).

Confrontando los planteamientos citados, tenemos que la música popular como constructo y representación cultural, colma de sentido y experiencias simbólicas a los colectivos sociales. La música popular, según Frith, cuenta con cuatro funciones sociales: las identidades culturales, la memoria histórica, las emociones –públicas y privadas-, y el sentido de posesión social sobre lo sonoro (esta última integra las otras tres), y es desde estas funciones que se puede considerar la estética y el valor en que los actores sociales invierten o dan sus distinciones sobre los gustos musicales, que dan forma precisamente a un sentido de transcendencia en el mundo y confluyen sobre unas expectativas y necesidades sociales. En esta medida, son claves las funciones sociales de la música popular como su significado en sí mismo, pues el capital simbólico tiene un sentido de distinción sobre los valores sociales y simbólicos, equivalente al considerar las distinciones estéticas y sociales de la música. Donde las representaciones culturales confluyen en campos específicos de prestigio y reconocimiento, como al igual puede entenderse los gustos sonoros como *recursos* de legitimación y

valoración de las músicas populares. En otros términos, los diferentes tipos de capital simbólico, son capitales que se estructuran o relacionan desigualmente y bajo diferentes escenarios sociales y simbólicos, desde las funciones sociales de la música popular.

En este trabajo se lograron identificar ocho tipos de capital simbólico en la música, y los mismos se articulan a dos tipos generales de capital: capitales de representación sonora y capitales sociomusicales. Estos tipos de capital se encuentran relacionados implícita o explícitamente con las funciones sociales de la música popular, en mayor o menor grado con cada una de las tres funciones (en lo emocional, memoria e identidad), pues recordemos que en la cuarta, la posesión social de la música, confluyen las otras tres. Lo que vale resaltar con negrilla y en mayúscula es que las funciones sociales de la música popular y su visión constructivista nos ayudan a tener una percepción más consciente tanto de los tipos de capital de la música como, en un nivel más profundo, sobre la relación música y cultura.

Para este abordaje del universo sonoro de los coleccionistas de música en la ciudad de Barranquilla, se toman como referencia los dos tipos generales de capitales y se enuncian los énfasis de sus representaciones. En un trabajo anterior, sobre música champeta y africana, se logró hacer un panorama amplio en la ciudad de Barranquilla y con generalidades para el Caribe colombiano sobre los tipos de capital simbólico y su relación con estos sonidos populares (Giraldo, 2016). En esta parte pretendo realizar un acercamiento sobre las implicaciones de

los tipos de capital en el colectivo de los coleccionistas de música.

Emergencia del colectivo de coleccionistas como cambio generacional en el entramado musical de la ciudad de Barranquilla

Las fiestas populares en la ciudad de Barranquilla han estado mediadas por *K-z(s)* (casetas) y verbenas principalmente. Las verbenas se realizan en las calles, las cuales son encerradas con latas de zinc, de dos metros y medio de altura aproximadamente, y compactadas para formar un cuadro o para cerrar una cuadra de esquina a esquina. También se adecúan los patios de dos o más casas para la presentación de estos eventos barriales. Se tiende a confundir con la *K-z*, pero esta última cuenta con mayor capacidad de congregación que la verbena desarrollándose en parqueaderos, solares o canchas de fútbol. Básicamente la verbena es ante todo una invención festiva anclada a la historia social y barrial de la ciudad de Barranquilla.

El aparato difusor musical principal de estas fiestas populares son los *picó*. Equipo de sonido modificado artesanalmente (técnica y pictóricamente) para la vida festiva y musical en las barriadas del Caribe colombiano desde mediados del siglo XX.

Dentro del repertorio musical de los *picó* se contextualizan cambios y mediaciones sonoras a través del tiempo. La ciudad de Barranquilla ha contado con una gama amplia de géneros musicales. Entre los años cincuenta y los años sesenta primaron la sonidos

cubanos (guaracha, guaguancó, mambo, danzones, guajira -música campesina-, el chachachá, pachanga, sones y en menor medida salsa), las rancheras mexicanas, merengue, música jibara (música campesina de Puerto Rico) y en menor medida porros y cumbias. Entre los años setenta y ochenta la salsa entra como música preponderante en las fiestas populares, compartiendo con ritmos cubanos, música africana (soukous, jùjú y highife principalmente), samba brasilera, música antillana (reggae, soca, zouk, calipso, kompa, entre otros), boogaloo, música jíbara, vallenatos, bachata, música disco, y en menor medida el rock, pop norteamericano y champeta. Los años noventa los sonidos africanos subvierten el poderío de la salsa.

Ahora bien, centrando la mirada en la champeta se contextualizan cambios importantes en el entramado musical de la ciudad de Barranquilla. El conocimiento de la música champeta en la ciudad de Barranquilla y especialmente en el mundo *verbenero*, comienza como proceso de acompañamiento, de complemento en la variedad musical en los años ochenta, pero su posicionamiento como música fuerte dentro del repertorio del *picó* se da a mediados de los años noventa hasta entrado el siglo XXI, y se mantiene como música representativa de la mayoría de los *picó*. Por lo tanto, la música champeta influiría en las nuevas generaciones asociándose con las “culturas” juveniles y cuyos gustos sonoros difieren de los predecesores de la “cultura” *verbenera* de los años sesenta hasta los años noventa. En esta medida, ocurre desde los años noventa un relevo generacional en los espacios y tendencias musicales sobre los

sonidos populares: las antiguas cantinas que desde los años ochenta comienzan a ser llamadas estaderos, vuelven a recibir o resignificar el uso social de la música de las épocas de antaño, nombrando los “domingos de verbena”, o “domingos de salsa y verbena”, realizando encuentros y concursos de coleccionistas de música, también encuentros de *picoteros* (representando los *picó* antiguos) para la realización de “verbenas del recuerdo”, entre otras cosas. En este escenario se resaltan los estaderos La Troja, Rancho Currambero, El Taboga, El Gran Rey, La Estación, entre otros, pues se estima que todos los estaderos de la ciudad han entrado en esta nueva estrategia musical, así sea tan solo proponiendo los “domingos de salsa y verbena” o “verbena”, pues la evocación de los ritmos africanos, música cubana, salsa, música antillana (consideradas músicas internacionales) y en menor medida ritmos locales de la épocas *verbeneras*, consolida una amplia clientela con capacidad de pago: los adultos o adultos mayores.

También se encuentran los *picó* que han mantenido su capital musical tradicional como El Timbalero, El Fredy y El Dragón, los dos últimos se asocian con sus propios estaderos, El Fredy y Rico Son respectivamente. Se encuentran *picó* tradicionales que tienen menos actividad comercial que los tres anteriores, los cuales, en los entramados barriales realizan esporádicas presentaciones en carnavales (cuando se activa la vida festiva de la ciudad), en eventos tipo vecinal (cumpleaños, tómbolas o rifas) o en estaderos de poco reconocimiento. Estos *picó* toman como referente comercial las músicas internacionales de

las antiguas verbenas para su clientela, separándose de la música champeta de los *picó* modernos. Algo parecido con los *picó* salseros de Cartagena, los cuales mantienen su capital musical orientado hacia los sonidos africanos o llamada champeta africana que se posicionó entre los años setenta y ochenta en Cartagena. Para este caso, la membrecía de “salsero” es más un sinónimo de diferenciación y delimitación generacional hacia los *picó* de champeta y de *danzal*, los cuales tienen una clara identificación juvenil, mientras que la proyección sonora de los *picó* de salsa se asocia con los adultos (Sanz, 2012: 72-93).

Un precedente histórico que contextualiza este relevo generacional sobre las músicas populares de Barranquilla es la creación de la Asociación de Coleccionistas de Música Afrocaribe en 1991 por parte de los melómanos amantes de la música veterana, compuesta por una elite intelectual como Gilberto Marengo, Rafael Bassi, Aníbal Cotes Ojeda, entre otros, y por miembros de la clase media y vínculos con personajes del mundo *verbenero* como Donald García y Osman Torregroza. La Asociación Afrocaribe con una base social muy diversa, bajo el liderazgo de intelectuales barranquilleros, se consolida con la consigna de impulsar y recuperar los tesoros musicales de la cultura musical antillana:

...gracias a los encuentros de coleccionistas de música afrocaribe [...] la música cubana volvió a escucharse en los estaderos de salsa. Los *picoteros* y coleccionistas comenzaron a desempolvar viejas joyas cubanas de sus discotecas

ya redescubriendo temas cubanos grabados por el sello Areito de la EgreM en los años setenta y ochenta que nunca se escucharon masivamente en nuestro medio (Bassi, 2001: 13).³

Aunque esta asociación comienza con un interés en torno a la remembranza de los ritmos cubanos, en cuanto lo “afro”-caribe hace una directa alusión a lo “afro”-cubano o músicas “afro”-antillanas, otros ritmos también tienen un espacio dentro de los encuentros de coleccionistas. Osman Torregroza, quien ha impulsado los eventos de coleccionistas desde 1987 con el certamen “La Copa Libertadores de la Salsa” y conoce el ambiente de los eventos organizados por la Asociación, aclara que en un principio existían unas delimitaciones con la música cubana y la salsa, pero se fueron abriendo espacios a la música africana, el jazz, los aires del Gran Caribe en general, a las que en su conjunto se les llama músicas internacionales. También se asocian ritmos tradicionales de la costa colombiana como vallenatos (de los juglares rurales y/o los compositores insignias del género), porros y cumbias principalmente, pero estos últimos en menor medida que la música internacional. Aunque sí es claro que existen preferencias de coleccionistas que posicionan su identidad musical sobre determinado

3 Otras acciones desarrolladas bajo este ambiente académico de salvaguarda sobre los sonidos populares de Barranquilla: 1er Encuentro de Investigadores de Música Afrocaribe en mayo de 2002, en la Universidad del Norte; consolidación de emisoras culturales de corte académico (en diferentes universidades de la ciudad) con el ideal de rescatar y resignificar la historia social de las músicas populares en la región.

ritmo o ritmos, de unos en relación con los otros. Es precisamente la diversidad sonora la que incentiva los encuentros, pues no es *atractivo* y difícil por demás, hallar coleccionistas de un mismo género en el mismo espacio (entrevista a Osman Torregroza, Barranquilla 2011). En cuanto al auge de estos eventos en los estaderos a comienzos de los noventa refiere:

Se fue dando, se fue dando, y te explico el por qué. Porque el verbenero de hace 30 años [...] es el que frecuenta los estaderos de ahora. Entonces el verbenero de hace 30 años, de 35, o más, entonces como los que organizan a los picó contemporáneos le dieron la papaya [rebajando la música africana, salsa, ritmos cubanos, antillanos, entre otros, y erigiendo la champeta como música fuerte dentro de la programación], entonces le dieron la papaya y se fortalecieron los estaderos [con los seguidores de la música verbenera] (entrevista a Osman Torregroza, Barranquilla 2011).

Los estaderos son el punto de apoyo para el proceso de división social de las tendencias musicales populares. Por una parte, se erige una música urbana y moderna que tiene canales comunicacionales coherentes con los valores, símbolos y anhelos sociales de las “culturas” juveniles barriales. De otro lado, ante un proceso de sedimentación histórica del entorno musical urbano, la evocación y el apego a un pasado que se vivencia en la construcción de un presente sonoro, se desarrolla lo que bien puede llamarse la tendencia por el rescate de las tradiciones musicales populares.

Diferencias sociales entre los coleccionistas de música

Los melómanos en la ciudad de Barranquilla con relación a los sonidos populares tienen características, categorías locales o modalidades en relación al mundo verbenero que es preciso aclarar.

Aunque los coleccionistas, los *picoteros*, dueños de *picó*, amantes de la música *verbenera*, tienen rasgos muy similares, es de aclarar que no todo coleccionista hizo parte de las épocas *verbeneras*, existen coleccionistas de clase alta, intelectuales, empresarios, políticos que poco o nada se han relacionado con este universo musical, personas que pertenecen a la élite quienes han experimentado una fuerte relación con dicho contexto. Hay *picoteros* que se convierten en coleccionistas o sencillamente se retiran del mundo musical, otros continúan en el panorama musical de la ciudad trabajando en estaderos como programadores de música de manera permanente o invitados para encuentros de *picó(s)*, como en las “verbenas del recuerdo”, difundiendo los éxitos que llegaron a distinguir los *picó* en que trabajaron en tiempos pasados. La mayoría se encuentran congregados en la Asociación de Picoteros Unidos que se formalizó desde el 2010 con la visión y el compromiso profesional hacia la organización del gremio de *picoteros*. Actualmente, cuenta con diez miembros activos (conversación con Alex Alemán, miembro de la asociación, Barranquilla 2011).⁴

4 Los *picoteros* en su puesta en escena en los estaderos se les suele nombrar *disyóquey*, para

Ahora bien, el estatus de coleccionista implica estar constantemente participando en los concursos de música y esto implica contar con un significativo respaldo económico. Esta imposición de capital económico origina una corriente de coleccionistas de clases medias y bajas. Aunque no necesariamente se participe en los concursos de coleccionistas, ni se cuente con suficiente dinero para comprar *exclusivos* o piezas musicales muy costosas, sí se presentan que muchas personas logran un intercambio y rastreo de músicas por diferentes medios (vía Internet o compra de discos a bajos costos) que alimentan la pasión de estar inscritos en una red de relaciones mediadas por lo musical. Por tanto, existen coleccionistas de la élite que pueden o no haber estado relacionados con la vida *verbenera*, y los mismos son los que más participan en los concursos de coleccionistas por demandar un capital económico elevado. En las clases bajas y medias existe una comunidad de coleccionistas con un estatus menos valorado, pero que igualmente se autodefinen y posicionan como coleccionistas por las diferentes formas de adquisición de música. Estas dos grandes corrientes de coleccionistas se acercan y asemejan por los espacios de uso y legitimación social que se contextualizan en los estaderos populares de la ciudad.

Capitales de representación sonora

Son todos los capitales que por medio de la representación sonora mantienen

generar un halo de innovación en su trabajo y al igual de diferenciación con los dilley de los picó modernos.

un control sobre el patrimonio intangible de los sonidos y de sus significados narrativos y sociales. En esta línea encontramos: 1) capital de africanidad, 2) capital de selección sonora, 3) capital de reproducción barrial y 4) capital tecnológico.

Dentro de esta línea de capitales los coleccionistas de música en Barranquilla se mueven con gran énfasis en el de africanidad, selección sonora y en menor medida reproducción barrial y tecnológica.

Capital de africanidad: Para los coleccionistas de música en Barranquilla la música africana es sopesada bajo un régimen de valor social en el que pesa no contar con adaptaciones ni cambios sobre su estructura sonora.

La difusión de la música africana entre coleccionistas y en medio de los encuentros, tanto en competencia -concursos- como para programación musical, su valor se aprecia en su estado de originalidad y sin perjuicios en su presentación. Ante la pregunta: ¿Qué hace que un coleccionista de música gane por encima de otro, en los concursos desarrollados en los estaderos? Osman Torregrosa, coleccionista y organizador de esta clase de eventos, como la Copa Libertadores de la Salsa, contesta:

Una buena presentación del disco [carátula, contra-carátula y etiqueta], el disco más trabajoso de conseguir [...] el acetato con sellos reconocidos [discográficos] y sin rayones [...] porque el acetato se raya y aquí en Barranquilla hay quien los compone, hay especialistas en quitarle los rayones, o sea, los saltos

que da [cuando la música se está reproduciendo]. Los temas, inclusive hay temas que son bastante populares pero el disco es difícil de conseguir... Tú ves por ejemplo 'el bote en bote' que es un africano que es himno, pero para conseguirlo original... (Entrevista a Osman Torregrosa, Barranquilla, 2011).

Características que, en palabras de un comerciante de música para coleccionistas, Luis Alberto Villareal, hacen que cualquier persona tenga el “*poder en sus manos*”, poder que se capitaliza ganando un trofeo en los concursos de coleccionistas de música o, simplemente ostentando reputación por el conocimiento que pueda albergar o inscribirse en esa valiosa pieza musical -acetato- (Conversación con Luis Alberto Villareal, Barranquilla, 2011). El conocimiento que cargan estos acetatos es información de la cultura musical del Congo, Nigeria, Suráfrica, entre otros países, que igual se sopesa con datos históricos y socioculturales. Esto se manifiesta en la medida en que los coleccionistas proyectan su *saber* acerca de la música que poseen dentro de su círculo de amigos. Información como la trayectoria de X artista musical, el género con el cual se posiciona, la historia del país del artista, prácticas y tradiciones culturales, entre otras, son consideraciones a tener en cuenta cuando se apela al conocimiento de la música africana. En cuanto los sellos discográficos reconocidos dentro de la colonia de coleccionistas se encuentran: Tcheza, Decca, Alia Music, Tabansi Records, Phillips, Jacky Toto, Polydor, Ngola Records, Soul Posters, Star

Musique, Gallo Music, entre otros.

Los sellos, los discos, las canciones, información alusiva a la cultura musical africana, la historia, los concursos y eventos de programación de música africana (domingos o lunes festivos) constituyen marcas, rutinas, prácticas sociales que se articulan alrededor del capital de africanidad. La esencia del capital de la música africana en la apropiación social que se origina en los estaderos, en las valoraciones entre la colonia de coleccionistas (de las dos corrientes sociales), se entiende desde su composición prístina.

Capital de selección sonora:

El disco más trabajoso de conseguir, los temas, inclusive hay temas que son bastante populares pero el disco es difícil de conseguir... Tú ves por ejemplo “el bote en bote” que es un africano que es himno...

Comenta Osman Torregroza sobre la dificultad y apreciación social sobre cierta clase de música africana. Es particularmente curioso que esta dificultad se originó en gran medida por la práctica de la circulación cerrada de música *exclusiva* para los *picó*, pues el mismo Osman Torregroza fomentó la importación de música africana desde los años setenta, borrando la referencia de los discos para que en la venta y posterior posesión del dueño de *picó* lo tuviera como un capital de selección sonora, es decir, que el disco solo tendría difusión por su *picó* y no por la competencia.

Siguiendo el caso de Osman Torregroza en cuanto la incursión en el mercado trasnacional de música africana:

Yo empecé viajando [en 1975] a Curazao, después a Bonaire, después a Aruba de ahí salté a Haití, después fui a Jamaica, fui a Trinidad, de ahí pasé a Martinica y a Guadalupe, que son consulados franceses, ahí conseguí bastante música africana, pero cuando yo iba constantemente ya en los últimos viajes ya no encontraba casi materia, fue cuando decidí viajar a París [en 1979] que es la matriz de la música africana (Entrevista en Barranquilla, 2011).

Sólo con los viajes que realizó a Francia alcanzó a obtener dos mil doscientos LP, de diferentes referencias de grupos y cantantes musicales para ser distribuidos a los *picó* de Barranquilla, como El Gran Pijuán, El Solista, El Coreano, El Gran Che, El Bembé, El Gran Torres, El Rojo, El Gran Fidel, El Junior, El Isleño, El Cibanicú, El Malembe, entre otros y de Cartagena, El Huracán, El Mayor, El Diluvio, El Conde, El Guajiro, El Perro, entre otros (Entrevista a Osman Torregroza, Barranquilla, 2011).

En cuanto a los cambios sobre la identidad de la música importada:

En ese tiempo los picó se caracterizaban era por los exclusivos, cada picó tenía su exclusivo, [para] su fanaticada [y] su fanaticada no ‘yo voy a escuchar El Mambote con El Coreano’, ‘yo voy a escuchar el Pasito de la Perijagua con El Pijuán’, entonces cada uno lo distinguía los exclusivos” (Osman Torregroza, en Donado 2006).

Para mantener dicha exclusividad,

... *yo le vendía a cada [picó] un tema*

exclusivo, pero yo le raspaba el disco [borrando las etiquetas] para que no cogieran las referencias [y] yo traía los discos sin carátulas [aliviando peso para el viaje], yo dejaba las carátulas en los hotele (Osman Torregroza, en Donado 2006).

Esto lo interpreta Nicolás Contreras en los siguientes términos:

Tiene una connotación de poder, la música no solamente es el disquito, sino también es el instrumento de poder. La gente que viajaba en el caso de Jimmy ‘Melodía’ en Cartagena, de Osman Torregroza en Barranquilla, el caso de Humberto Castillo, antioqueño pero más cartagenero que antioqueño, cuando ellos traen un disco, le arrancaban el sello el escudo, para que nadie más pudiera tener ese disco y poder así vencer al otro en las contiendas de duelos de picó, en las famosas ‘cumbres picoterías’ (Nicolás Contreras, en Donado 2006).

Entonces la *exclusividad* se proyecta como una suerte de segmentación de la escucha, de crear unas afinidades entre los *fanáticos* de *picó*, con un cierto tipo de programación musical única e irrepetible en la vida festiva de la ciudad. Al igual que es un *instrumento de poder*, donde la *exclusividad* asegura la reputación social del *picó* mediante las competencias que se organizan en las verbenas, y donde se pone a consideración entre el público, *la fanaticada*, el voltaje, el volumen o decibeles del *picó* y su programación musical.

De tal manera, mucha de la música que circuló fuertemente en la vida festiva

de Barranquilla alrededor de los eventos *verbeneros* y las canciones que llegaron a contar con buen reconocimiento social, hoy en día se basan en un valor en reverso de lo que llegó a significar en tiempos pasados. Es decir, a las canciones africanas por estar en lengua extranjera, les asignaban nombres en español o con onomatopeyas de alguna parte de la letra para poder facilitar su popularización. Es decir, los dueños de los *picó*, *picoteros*, locutores o los mismos distribuidores de música africana, las rebautizaban, españolizaban lo que se conocía bajo el verbo de “*piconema*”, con apelativos como El Ekie, el Bote en Bote, El Ején, El Serrucho, La Muha, El Militar, El Zombi, El Tebo, La Pipona, Bororó, El Satanás, entre otras. Es así que los nombres originales de las canciones africanas sufrían una suerte de desconocimiento social, lo que perduró por bastante tiempo, teniendo en cuenta que gran parte de los éxitos *exclusivos* de muchos *picó*, no lograron ser conseguidos nuevamente por las prácticas del *borrajeé* de su identidad comercial y por la transformación de sus nombres originales. Igual suerte y en menor medida este proceso se presentó en otros géneros antillanos, brasileros y en general sonidos extranjeros que se popularizaron en las verbenas. Por tanto, si antes ese misterio y el *poder* que cargaba un *exclusivo* era valorado en el mundo *verbenero*, hoy en día su coste de adquisición se proyecta en la medida que sea develado por algún coleccionista, un *picotero*, o amante de la música *verbenera*, consiguiendo los discos originales, con sus carátulas y etiquetas completas. Saber el nombre original de la canción, el artista que interpreta la misma, el *picó* que lo mantuvo en “cautiverio”, entre otras

cosas, son consideraciones que entre las personas que vivieron las épocas pasadas *verbeneras* o coleccionistas, se convierte en un conocimiento muy apreciado.

Capital de reproducción barrial: Para este tipo de capitale el colectivo de coleccionistas de música maneja un uso menos representativo que en los anteriores. El capital de reproducción barrial apunta a la producción musical mediada por el contexto social. Las letras de las canciones cuentan con un capital interpretativo donde los cantautores logran adaptar dichos populares, valores, anti-valores, historias barriales, de familia, amor y desamor, evocación a la amistad, mensajes con doble sentido, entre otras, todo un caudal narrativo que se configura como un verdadero anecdotario de la vida diaria.

En estos términos el capital de reproducción barrial se conecta con los coleccionistas de música en Barranquilla a partir de unos marcos de significación. Los sonidos populares que consumen los coleccionistas, como el jazz, la salsa, músicas antillanas, vallenatos, cumbias y porros, principalmente, son sonidos que en su conjunto cobran sentido para los melómanos porque sus interpretaciones apelan a la vida en el Gran Caribe, son la metáfora social de la existencia en ciudades costeras continentales o ancladas en disímiles islas, sobre la construcción de imaginarios sociales, valores, antivalores y la identidad caribeña desde lo popular, lo rural, lo urbano y lo barrial. Considerando además, que a nivel rítmico, tímbrico y melódico estos ritmos populares se han servido de las músicas africanas, se puede considerar que la relación del capital de reproducción barrial con lo africano se da de una forma indirecta en el contexto

del grupo de coleccionistas de música en Barranquilla.

Capital de reproducción tecnológico: El capital tecnológico tiene una relación ambivalente con el colectivo de coleccionistas de la ciudad de Barranquilla. Este capital se esgrime desde el paradigma de la sofisticación de las nuevas tecnologías y desde la consigna sobre lo moderno. Este capital es un canal de inserción y compenetración colectiva con los avances de la tecnología en la esfera musical.

El capital tecnológico opera de manera inversa en el colectivo de coleccionistas. Existe un valor sobre la base tecnológica de antaño, sobre los primeros *picó* de las verbenas antiguas y sus sistemas de reproducción análoga, sobre la conservación de los discos de acetatos en oposición a lo digital. En estos términos el capital tecnológico en el colectivo de coleccionistas maneja una relación ambivalente y se esgrime desde un valor retro conservacionista de los orígenes tecnológicos en los procesos de producción, circulación y difusión de los sonidos populares.

Capitales sociomusicales

Son todos los capitales que logran condensar una legitimidad valorativa, unas prácticas sociales y unos costos simbólicos y materiales a partir de la música desde los contextos socioculturales. De este capital se desprenden cuatro subtipos de capital: 1) capital del goce social, 2) capital de reputación musical, 3) capital informacional y 4) capital económico.

Capital del goce social: Es el capital donde el imaginario social le confiere a

la música los ideales hedonísticos que se conjugan alrededor del reencuentro, del carnaval, la *rumba* y, en general, la reproducción de la vida colectiva articuladas al esparcimiento social. El capital del goce social se puede adquirir en la intimidad, en la casa, al escuchar radio, por la compra de un CD o, en el caso de los coleccionistas, con un LP de música de antaño.

El estadero es el espacio social de legitimación de los eventos de los coleccionistas de música en Barranquilla: encuentros y concursos de coleccionistas y los “domingos de verbena”, donde la programación musical hace parte de la evocación de un pasado vivenciado en el presente.

La mayoría de los estaderos de la ciudad le apuestan a desarrollar un día a la semana, casi siempre el domingo⁵, en que su clientela pueda experimentar una vivencia musical anclada al recuerdo con la vida festiva de antaño, cuando las verbenas representaban el centro de la *rumba* barrial. Se crean pequeñas cápsulas de “máquinas del tiempo” replegadas en toda la ciudad. Su horario de atención es bien temprano, ya desde las diez de la mañana se puede llegar y comenzar a escuchar la programación musical del *disyóquey*. Generalmente, se contratan antiguos *picoteros* o simplemente organizan una programación musical acorde al evento. La población adulta oscila entre hombres y mujeres de 35 a

60 años de edad, con una representación dispersa de grupos familiares donde se encuentran hijos e hijas acompañando a sus padres en esta experiencia por el tiempo. También se encuentran parejas y grupos de amigos y amigas sentados alrededor de mesas que contienen los aditivos de la *rumba*: bebidas alcohólicas, limón, bebidas frías (gaseosas o botellas de agua) y picadas (pedacitos de carne y pollo, maní, papas, entre otras).

Básicamente, las canciones que más se escuchan son de salsa y éxitos africanos antiguos, en menor medida, música antillana, rock norteamericano de los ochenta y canciones de artistas locales de las décadas de 1960 y 1970, como Aníbal Velásquez, Alfredo Gutiérrez, Lisandro Mesa, Dulcey Gutiérrez, Los Corraleros de Majagual, entre otros, los cuales hicieron parte de la historia sonora de las verbenas barranquilleras. Cada *disyóquey* dispone de un amplio repertorio musical en que cada establecimiento y en cada encuentro dominical se encuentran modulaciones y asociaciones que presentan cambios en la configuración sonora. Por ejemplo, los *exclusivos* antiguos en que se representa cada *picó* (El Rojo, El Isleño, El Timbalero, El Solista, entre otros) generan contrastes importantes que son apreciados por el público, por lo que en muchas ocasiones acontecen contiendas (“*un mano a mano*”) entre dos o hasta cuatro *picoteros* en los estaderos. Lo importante es que todo el capital sonoro del establecimiento se proyecte perteneciendo a la música *verbenera*. Esta carga histórica sobre lo sonoro hace el efecto de estar vivenciado las añoranzas y alegrías pasadas, las personas se mueven entre la melancolía y

la euforia, las conversaciones apasionadas entre el público resaltan los encuentros del pasado, el conocimiento anecdótico de estar unos con otros después de un trasegar por situaciones de la vida. Con exaltaciones momentáneas en las que el público sale a la bailar canciones memorables o éxitos *verbeneros*; también se encuentran instantes donde una pareja o incluso un bailarín en solitario acaparan el espectáculo con sus condiciones danzarias que son apoyadas con un “*¡eso, eso, eso!*”, “*¡vaya, cuadro (amigo), qué sabrosura, dale, dale, duro, duro!*”. En esto se generan momentos donde el baile hace cimbrar las mesas y su público se desconecta esporádicamente de las conversaciones grupales.

En los concursos de coleccionistas pueden participar desde cuatro hasta dieciséis contendientes, los cuales se someten a un torneo de rondas clasificatorias delimitadas por unas bases, que vienen siendo las categorías de los ritmos a competir: primera ronda una base de música africana de los años ochenta, segunda ronda una base de salsa antillana de los setenta, tercera ronda una base de latín jazz de los años noventa, cuarta ronda una base de música costeña o tropical (porros, cumbias, vallenato de juglares o antigua, entre otras), entre las asociaciones que pueden ir saliendo en un concurso. Por lo general, el dueño del estadero presenta el evento y el jurado se organiza entre tres o cuatro coleccionistas reconocidos. El ambiente del estadero se carga con un aire de solemnidad tanto por los parámetros del concurso como por la estética acondicionada para la competencia. Se presenta una clara jerarquización entre el público,

⁵ Los estaderos de Barranquilla abren sus puertas generalmente de jueves o viernes hasta el domingo y si se presentan lunes festivos en el calendario oficial se trabaja hasta dicho día. Si son tipo restaurante su actividad comercial se extiende más allá de los límites de los fines de semana.

los concursantes engalanados con la impronta de sus colecciones (guardadas generalmente en maletines especiales de cuero para acetatos) y el jurado, los cuales disponen de la potestad de calificar y valorar el trabajo de presentación musical de los concursantes. El establecimiento se organiza de manera que las mesas y sillas del público se localicen en torno a los puestos de los jurados y la cabina frente al tornamesa se ubican de manera central o, por lo menos, en un espacio en el que se pueda escuchar y visualizar de manera ágil la puesta en escena de la contienda musical. Las conversaciones de mesa ahora se modulan sobre las etapas del concurso, entre susurros y discusiones acaloradas se generan preferencias y distanciamientos hacia los concursantes, los cuales van avanzando en la medida que el jurado avala (en puntajes) la presentación del disco de acetato, el sonido (que no tenga saltos generados por rayones) y la originalidad del sello discográfico que se va ostentando en cada ronda. En medio de esto, el público se embriaga de ansiedad y expectativa ante el avance y los altibajos de la competencia, propiciándose enunciaciones apodícticas, “*el que debe ganar es Álvaro Matos, tiene la mejor música*”, “*el de Bogotá está sacando tronco de artillería (léase música fuerte, difícil de conseguir)*”, “*Ese seguro gana!*”. El ambiente competitivo y cuasi participativo por parte de la clientela, los cuales se gozan de manera muy directa esta clase de eventos es, en suma, la oportunidad única de relacionamiento, entendimiento y actualización del conocimiento popular sobre la música antigua.

Además de los eventos descritos, también se realizan en los estaderos

presentaciones de cantantes locales, grupos u orquestas musicales, presentación física de *picó* tradicionales (réplicas y en tamaño real). Además, se desarrollan eventos conmemorativos, los cuales se organizan en tributo a un cantante en especial (destacando artistas locales como Joe Arroyo, Alci Acosta, Juan Piña, entre otros), celebración del aniversario del estadero, del cumpleaños del dueño o familiar del mismo o, incluso, de coleccionistas y personajes muy cercanos (amigos) y clientes “*selectos*”, seguidores asiduos del establecimiento. Igualmente vale resaltar el evento musical, “Lunes de ácido”, lunes festivo de programación de música africana en el estadero Rico Son.

Capital de reputación musical: Es el capital que se obtiene con base en el reconocimiento o respetabilidad social a través y desde la música. Un *dilley* que adquiere renombre por su capacidad de innovar en la puesta en escena de la fiesta *picotera*, un cantante que logra ascender en las emisoras radiales y en los medios por la creatividad expuesta en sus interpretaciones, su estilo, un coleccionista que por salvaguardar su capital musical legítima su reputación en los concursos de coleccionistas. Es el capital que se congrega sobre los hombros del prestigio, la credibilidad y las virtudes artísticas coherentes con el universo musical.

En el universo de melómanos de Barranquilla la puesta en escena de los concursos de coleccionistas es el mejor evento donde se proyecta el capital de reputación musical en todo su esplendor.

El lunes festivo 17 de octubre de 2011

logré asistir el concurso “Campeón de campeones”, que viene siendo la final de un circuito de competencias desarrollado en el estadero La Troja. Generalmente, este tipo de eventos son muy extensos por la cantidad de participantes. La última ronda se definió con un Latín Jazz y el público se notaba atónito ante la presentación del coleccionista Manuel Henríquez, el cual disputaba contra Álvaro Matos, ambos coleccionistas locales, los cuales se enfrentaron a un puñado de coleccionistas foráneos y de otras ciudades. Ante la determinación del jurado de otorgarle el premio a Manuel por su presentación *limpia* de un Latín Jazz original, la respuesta fue apoteósica, los abrazos hacia este señor cincuentero se multiplicaron, sus ojos se dilataban y abundaron las palabras de agradecimiento. Prácticamente el estadero se movió en torno a este coleccionista que salió triunfante, tomando en brazos su disco de acetato con un entusiasmo único, como si fuera el objeto más valioso en todo el estadero, de hecho, en esos momentos lo era, acababa de ganar con él un concurso extenso y lleno de competidores de respeto, tanto de la ciudad como externos.

Estos eventos incentivan la competitividad entre coleccionistas y reactivan la reputación de los mismos en su medio. Las ínfulas y orgullos se justifican por conservar una colección digna de ser expuesta en un certamen en donde lo que vale es el conocimiento sobre la música, las marcas y distinciones que posicionan una obra fonográfica como vencedora del evento, donde se demuestra que el título de coleccionista no es sólo aglomerar acetatos en un rincón sin sentido

aparente. Paralelamente, sin llegar a contar con el plus de legitimidad que se ostenta en los concursos, los encuentros de aficionados y coleccionistas de música africana en los “Lunes de ácidos” en el estadero Rico Son, es igual un espacio de mención valorada a partir de la posesión de música africana. En la discusión entablada entre el propietario Wilfred Guerrero y el coleccionista Rafael Ibáñez sobre la intención o motivación de la clientela de difundir sus colecciones de música personal en el establecimiento, expresaron:

la gente se muere por venir el lunes, es puro orgullo del bueno, la pasan bien aquí, de manera muy feliz, la pasan bacano, ¿por qué? el lunes es aquí donde ponen su música, porque la verdad se ha tomado este negocio como un punto de incursionar la música, de promocionar los discos, hay muchos coleccionistas que tienen música dura, pero no tienen dónde exponerla, 'bueno, yo tengo música africana vamos a ponerla', es lo que piensan cuando vienen acá (Entrevista Wilfred Guerrero, Barranquilla, 2011).

¡claro!, porque la verdad es un sitio donde tú puedes escuchar música africana. El interés de los coleccionistas cuando adquieren un nuevo disco, el interés de traerlo aquí, es porque aquí es donde ellos la califican, aquí es donde saben si es bueno o es malo, porque en otro territorio, en otro público tú puedes ponerlo y nadie le dice nada a nadie, pero los que vienen aquí, el público sí sabe cuándo lo ponen, entonces sí sabes si les gusta, 'repítelo, jálalo', es bueno, si no, no

le paran bolas [prestan atención], es malo. El interés de ellos es apuntarlo en Rico Son y si gustó, el disco es bueno (Entrevista, Rafael Ibáñez: Barranquilla, 2011).

Esto entendiendo el estilo del estadero de permitirle a su clientela divulgar sus colecciones personales en la tornamesa del *picó* El Dragón, diversificando la programación con “*pura complacencia musical*”, como define el estilo del estadero Wilfred Guerrero. Ante esta garantía que ofrece este establecimiento, los coleccionistas se muestran excitados y llenos de *orgullo* cuando sus discos de acetato son aceptados en un espacio exigente y lleno de conocimiento sobre música africana. Estos *gomosos* de los sonidos africanos son conscientes que, aunque no se encuentran en un certamen de coleccionistas, en cada paso que dan para acercarse al tornamesa están exponiendo su pundonor ante las apreciaciones y cuestionamientos del público presente.

Capital informacional: Es el capital que logra realizar un levantamiento cuantitativo y cualitativo de la información de los sonidos populares y sobre sus contextos socioculturales. Desde la producción intelectual, documentales de televisión, páginas de La Web o las redes sociales virtuales que se configuran y logran mantener referentes significativos sobre las músicas populares, entre otras.

El universo sonoro de los coleccionistas en Barranquilla no se ha definido como un campo de estudio, por lo que la producción intelectual estructurada al respecto es escasa, aunque muchos de los protagonistas de la escena coleccionista

tienen conocimientos enciclopédicos sobre el tema no consignados en recuentos escritos o digitales. Igualmente sucede con la televisión. En cambio, en las redes sociales y en la radio si se pueden encontrar referentes importantes de estos contextos.

Dos casos emblemáticos en La Web. El blog “Africolombia”, del coleccionista de música Fabián Altahona, hace un trabajo de rescate de la imagen sonora y sociohistórica de los *picó* antiguos del Caribe colombiano. Con un duro trabajo de recopilación realiza, principalmente, una discografía sobre los diferentes ritmos que han interpelado a los *picó*, con énfasis en los sonidos africanos. Su estructura se encuentra dividida en los link: “Inicio”, “Videos de los picó”, “Covers - carátulas” y “Fotografía los Picós - Sound System”. Cuenta con un gran capital descriptivo y con imágenes alusivas a la vida verbenera de antaño, lo que configura un blog muy llamativo y dinámico, lleno de información visual, sonora y narrativa escrita –textos– sobre el universo musical de las verbenas (Altahona, 2013). El blog de la Fundación Cultural Afroamericana, “Fukafra”, se puede estimar como un espacio dedicado al trabajo pictórico alrededor de los *picó* o, en sus propios términos, “al arte popular *picotero*”. Se encuentra desde la obra del maestro Dairo Barriosnuevo, hasta las historias de vida y los estilos pictográficos de los ilustradores populares que han engalanado estos equipos de sonido, con un amplio aporte narrativo y visual (Fukafra, 2013).

Las emisoras comunitarias, culturales y comerciales en Barranquilla realizan programas radiales especializados en diferentes ámbitos musicales y temas

de interés. Para el caso de los sonidos populares de amplio consumo de los coleccionistas, desde los años noventa se han ido posicionando principalmente las emisoras culturales de corte académico, Universidad del Norte, Universidad Autónoma del Caribe, Universidad del Atlántico, entre otras. Estos espacios radiales le apuestan a la reflexión y el conocimiento de los sonidos populares, con conversatorios o tertulias, entrevistas a músicos, coleccionistas y conocedores de los contextos musicales, entre otras. Igualmente las emisoras comunitarias, unas más que otras, realizan este tipo de dinámica radial dirigida hacia los melómanos de la ciudad.

Capital económico: Toda acción, relación o práctica articulada al universo musical implica una inversión monetaria, que bien puede ser traducida con un fin utilitarista acumulativo, o para satisfacer necesidades concretas, hedonistas, contemplativas, entre otras.

Los coleccionistas de música manejan un valor acumulado a través del tiempo de capital económico con base en sus colecciones personales. Sidney Reyes, desde su rol como coleccionista de música, salvaguarda un capital sonoro de aproximadamente 6.000 acetatos, entre música salsa, antillana, tropical colombiana y, en gran medida, música africana, que en su conjunto puede asociarse a un costo aproximado de \$400.000.000 de pesos colombianos (Entrevista a Sidney Reyes, Barranquilla, 2013)⁶. Este es uno de los

6 Actualmente se utilizan muchos medios de compra y venta de anticuarios sonoros, como en eBay (www.ebay.com) o Discogs (www.discogs.com), donde cualquier persona puede conseguir

capitales de inversión más representativo de este universo sonoro, igualmente se pueden considerar los gastos que implica asistir y consumir (bebidas alcohólicas, comida, entre otras) en los eventos musicales de los estaderos o incluso pensar en los costos que asumen los creadores de páginas y blogs en Internet, como “Africolombia”, y “Fukafra”, donde se involucra un conocimiento técnico o profesional para el manejo de software y diseño de páginas Web.

Ahora bien, la descripción realizada sobre el universo de los coleccionistas de música en Barranquilla, en dos grandes tipos de capitales: de representación sonora y sociomusicales, subdivididos a su vez en ocho tipos de capitales, si bien es un ejercicio de ordenamiento, en su nivel más profundo esta clasificación se trasgrede, ya que aquí lo que prevalece es la dimensión interrelacional en la que se estructuran estos capitales simbólicos. La puesta en escena de los eventos musicales de los estaderos, el comercio de compra y venta de acetatos, las interacciones sociales y económicas que se generan por medio de los blogs de música, el conocimiento que se sopesa de los ritmos africanos en el medio de los coleccionistas, son todos estos aspectos que se relacionan directa o indirectamente con los capitales simbólicos en su conjunto.

clásicos de música internacional. Intercambios por medio de blogs de coleccionistas. Además, desde los catálogos de revistas de world music como Playa Sound, Multicultural Medio, Air Mail Music, Manuiti, Soundway Records, entre otras, se pueden solicitar producciones discográficas de cualquier rincón del mundo.

Bibliografía

Bassi, R. (2001). La música cubana en Barranquilla. Revista Huellas. No (62): 2-17.

Bourdieu, P. (2006). La distinción: criterios y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus.

Bourdieu, P. (2007). Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bourdieu, P. (2008). Capital cultural, escuela y espacio social. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

Cunin, E. y M. Pardo. (2005). “Música y sociedad”. Ponencia presentada en el XI Congreso de Antropología en Colombia, Santa Fe de Antioquia, 24-26 de Agosto de 2005.

Frith, S. ([1987] 2001). Hacia una estética de la música popular. En: Francisco Cruces y otros (eds.), Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología. Pp. 413-435. Madrid: Editorial Trotta.

Giraldo, J. (2016). Música champeta y africana en discusión. Revolución y cultura desde la verbena y el picó. Córdoba, Argentina: Ministerio de Cultura de Colombia-Observatorio del Caribe colombiano – Grupo de Investigación en Etnomusicología Circolo Amerindiano.

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

Weinger, E. y A. Lareau. (2007). Cultural Capital. En: Ritzer G. (ed), The Blackwell Encyclopedia of Sociology. (pp 887-891) Oxford: Blackwell Publishing.

Medios audiovisuales y virtuales

Altahona, F. (2013). Africolombia.
El punto de encuentro de dos culturas.
Recuperado el 6 de noviembre de 2013 de:
<http://acbia.wordpress.com/>

Ben, S. (2013). "Diablos del Ritmo -
The Colombian melting-pot 1960-1985".
Analog Africa. No 12, Recuperado el 15 de
noviembre de: <http://analogafrica.blogspot.com.co/2013/06/analog-africa-no12-diablos-del-ritmo.html>

Donaldo, D. (dir.) (2006). Su Majestad
el Picó: Un Tótem de Música y Estridencia.
[Documental]. Barranquilla: Telecaribe.
Recuperado el 6 de noviembre de 2013 de:

[https://www.youtube.com/
watch?v=8Nxp2Fw2HQY](https://www.youtube.com/watch?v=8Nxp2Fw2HQY)

[https://www.youtube.com/
watch?v=Ik9sv6NCHXc](https://www.youtube.com/watch?v=Ik9sv6NCHXc)

Fukafra. (2013). Fukafra. Fundación
cultural afroamericana. Barranquilla.
Recuperado el 6 de noviembre de 2013 de:
<http://fukafra.blogspot.com/>