

Ecossistemas da Periferia: Alguns Paralelismos entre os Picós, os Bailes Funks, a Champeta e o Funk Carioca (1990-2005)

Sergio Enrique Niño Araque¹
Universidade CUC
snino1@cuc.edu.co

Luiz Claudio Kleaim²
Universidad del Norte – Uninorte
luizclaudiokleaim@gmail.com

Resumo: O artigo analisa o paralelismo histórico, cultural e tecnológico entre a champeta no Caribe colombiano e o funk carioca no Rio de Janeiro entre 1990 e 2005. A partir de uma abordagem comparativa, argumenta-se que ambos os gêneros constituem expressões de uma modernidade periférica mediada por sistemas de som (picós e equipes de som) que operam como infraestruturas de circulação cultural transnacional. O estudo demonstra que esses movimentos não surgem de forma isolada, mas como parte de uma diáspora afro-atlântica marcada por processos de deslocamento, hibridação e resistência cultural. Além disso, são analisadas as dinâmicas de apropriação tecnológica, a “pirataria criativa” e os mecanismos linguísticos (como a homofonia e a ressignificação) que estruturam identidades locais. O texto também discute a estigmatização e criminalização dessas práticas, em contraste com seu papel como espaços de afirmação identitária e produção simbólica. Por fim, sustenta-se que tanto a champeta quanto o funk carioca evoluem para formas mais comerciais e globalizadas, sem perder seu caráter contestatório.

Palavras-chave: Champeta. Funk carioca. Periferia. Diáspora afro-atlântica. Cultura popular.

Echoes of the Periphery: Some Parallelism between Picós, Bailes Funk, Champeta and Funk Carioca (1990–2005)

Abstract: This article examines the historical, cultural, and technological parallels between champeta in the Colombian Caribbean and funk carioca in Rio de Janeiro from 1990 to 2005. Through a comparative approach, it argues that both genres represent forms of peripheral modernity mediated by sound systems (picós and equipes de som) which function as infrastructures for transnational cultural circulation. The study shows that these movements did not emerge in isolation but as part of an Afro-Atlantic diaspora shaped by displacement, hybridity, and cultural resistance. It further explores processes of technological appropriation, “creative piracy,” and linguistic mechanisms such as homophony and semantic re-signification in the construction of local identities. The article also addresses the social stigmatization and criminalization of these practices, contrasting them with their role as spaces of identity affirmation and symbolic production. Finally, it concludes

¹ Especialista em Neuropsicopedagogia pela Universidad de la Costa e Licenciado em Línguas Estrangeiras pela Universidad del Atlántico Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-8082-7797>

Currículo: https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0002510164

² Mestre e Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Coordenador e Professor do Programa de Português Lengua Extranjera del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad del Norte (Uninorte), Barranquilla, Colombia. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2086623407366896>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0784-2329>

that both champeta and funk carioca have evolved into more commercial and globalized forms while maintaining their oppositional character and strong ties to urban peripheries.

Keywords: Champeta. Funk carioca. Periphery. Afro-Atlantic diaspora. Popular culture.

Introducción

Por las esquinas del caribe colombiano y las subidas empinadas de los morros cariocas, entre el calor del asfalto y el afán del día a día, el estruendo de un Picó o *Aparelhagem* no es solo ruido, sino un sistema de comunicación que durante décadas ha operado como receptor sensible a las frecuencias sonoras que viajan por el Atlántico, llevadas y atesoradas por personas que viven en la periferia. Para comprender la conexión entre las verbenas colombianas y los *bailes funk* en Brasil, se defiende en este artículo que debemos alejarnos de la idea de que estos sitios y ritmos musicales que allí proliferan nacieron en aislamiento, ya que la cultura negra en las Américas no son un conjunto de islas, sino un sistema transnacional que "...comparte no solo experiencias de esclavitud sino también de desplazamiento, exilio y opresión" (Pacini, 1996; p. 431). El Picó y/o la *Equipe de Som* son las versiones modernas de los "puentes" que Paul Gilroy (1993) describió: estructuras que transportan sonidos, ideas y estéticas de un lado al otro del océano, creando una cultura híbrida que desafía las fronteras nacionales. ¿Existe entonces un paralelismo entre el desarrollo de los picós y la Champeta en la región caribe y los bailes funk y el Funk Carioca en las favelas de Río de Janeiro?

La propuesta de este ensayo es que estos fenómenos son en esencia, el mismo grito de resistencia cultural mediado por el poder del sistema de sonido y la reapropiación del lenguaje, ya que entre los años 1990 y 2005 ambos movimientos comparten una fenomenología social, tecnológica y lingüística que a pesar de la barrera del idioma se erigieron como la voz de una periferia que se niega a ser silenciada.

El argumento es que las verbenas y los baile funk son manifestaciones de una modernidad alternativa, en el sentido que alrededor de estos fenómenos se establecieron intercambios de bienes y servicios comerciales y culturales de base popular y periférica, así como es el lugar donde se comienza la búsqueda y establecimiento de la identidad periférica de los *champetúos* en Colombia y de los *funkeiros* en Brasil.

1. LOS PICÓS: INFRAESTRUCTURA SONOR DE LA MODERNIDAD PERIFÉRICA CARIBEÑA

1.1 Origen, evolución tecnológica y función sociocultural (1939-2005)

El picó, que es la denominación criollizada del término inglés *pick-up*, que se refiere a la cápsula fonocaptora de los primeros tocadiscos, constituye uno de los fenómenos más singulares de la cultura popular urbana del Caribe colombiano. Su historia, que se extiende desde finales de la

década de 1930 hasta la actualidad, no puede ser comprendida únicamente como la trayectoria de un dispositivo tecnológico: se trata de la historia de una infraestructura cultural que articula producción simbólica, circulación musical transnacional, identidad de clase y resistencia ante los mecanismos de exclusión social.

Según diversas fuentes testimoniales y hemerográficas³, los primeros aparatos de sonido que funcionaron como picós en Barranquilla datan de 1938 o 1939. El investigador Laín Domínguez Ospina atribuye la creación del primer amplificador de tubos al vacío al radiotécnico Jaime Pinzón, en el barrio San Roque, hacia finales de 1938. El periodista Marco T. Barros Ariza⁴ registró, en una crónica de 1994 publicada en el diario *La Libertad*, los nombres de los primeros picós operativos: los de Domingo Rodríguez, Félix Ruíz y Juan B. Sarmiento, todos activos desde 1939. En Cartagena, la investigadora Daisann McLane⁵ señaló en el *New York Times* de 1993 que la ciudad amurallada podía reclamar igualmente esa paternidad, con ejemplares que databan de los años cincuenta. Esta disputa de origen refleja la simultaneidad de un proceso de innovación técnica popular que respondía a condiciones compartidas: barrios de alta densidad, ausencia de equipamientos de entretenimiento formales y una profunda vocación festiva de las comunidades afrodescendientes de la región.

La etimología del término condensa, por sí sola, una historia de apropiación y resignificación. Algunos historiadores lo vinculan a las radiolas de marca Víctor, cuyos tocadiscos llevaban la leyenda *pick up*; otros, a las camionetas Studebaker utilizadas para transportar los equipos. Lo incontestable es el proceso de criollización lingüística que, pasando por las formas *pick-up*, *picap*, *picop*, *pikó*, consolidó la voz *picó* como denominación de una práctica cultural irreductible a sus equivalentes jamaíquinos (*sound system*), mexicanos (*sonidero*), venezolanos (*miniteca*) o brasileños (*aparelhagem*, *radiola*, *equipe de som*).

1.2 La evolución tecnológica: de la válvula al vacío al picó-concierto

La historia técnica del picó se puede periodizar en cuatro etapas. La primera (finales de los años treinta a mediados de los cincuenta) se caracteriza por la fabricación artesanal de aparatos con válvulas al vacío, cuya potencia se medía en número de tubos, no en vatios. Eran extensiones amplificadas de la vitrola familiar, transportadas en carretillas para animar fiestas privadas. Los picós carecían aún de nombre propio y eran identificados por el apellido de sus dueños. El primer bautismo

³ Algunos picoteros y estudiosos han reunido diversos materiales sobre la cultura picotera: <https://fukafra.blogspot.com/>

⁴ Ver en <https://fukafra.blogspot.com/2016/04/breve-resena-historica-del-pico-en-el.html>. Acceso en 9 Abril 2026.

⁵ Ver en <https://www.nytimes.com/1993/05/23/arts/pop-music-colombian-salsa-recaptures-the-gusto-of-the-dance-floor.html>. Acceso en 10 abril 2026.

registrado (*El Último Hit*, de Jairo Lemus Posada, en el barrio San Roque⁶) data de los años cuarenta y es semánticamente relevante: al recibir nombre propio, el picó se convierte en una entidad dotada de identidad, carisma y competitividad simbólica.

La segunda etapa (1955-años setenta) corresponde al *boom* picotero. Los aparatos adoptan la forma monumental del *escaparate* (mueble de madera que podía contener hasta doce parlantes de dieciocho pulgadas, con bafles auxiliares coronados por las *regaderas* (los agudos), y el picó abandona el ámbito doméstico para protagonizar las *verbenas* y *casetas*⁷, escenarios privilegiados de la sociabilidad popular costeña.

Es también en estos años cuando el repertorio se diversifica radicalmente: marineros y comerciantes traen a los puertos de Barranquilla y Cartagena discos de *soukous* congolés, *highlife* nigeriano, *mbaqanga* sudafricano y *mbalax* senegalés, inaugurando un circuito de circulación musical transoceánica que anticipa en décadas el concepto de *world music* y que constituye, siguiendo a García Canclini (1990), un proceso de hibridación cultural desde abajo.

La tercera etapa (años ochenta a principios de los noventa) es la del picó transistorizado y fraccionado. Raymundo Barrios Barceló⁸ introduce en 1979-1980 el primer picó completamente transistorizado, el *Ray Stereo*, con circuitos integrados, sonido cuadrafónico y tecnologías audiovisuales. A finales de los ochenta, los grandes escaparates monolíticos son sustituidos por sistemas distribuidos de bafles más pequeños instalados estratégicamente en distintos puntos del espacio de baile, transformando también las formas de sociabilidad al multiplicar los focos de intensidad acústica.

⁶ Ver en <https://fukafra.blogspot.com/2015/10/el-pico-es-la-ingeniosa-contribucion-de.html>. Acceso en 15 Abril 2026.

⁷ Fiestas populares de carácter semipúblico, celebradas en espacios cerrados con zinc corrugado.

⁸ Ver en <https://fukafra.blogspot.com/2016/04/breve-resena-historica-del-pico-en-el.html>. Acceso en 15 Abril 2026.

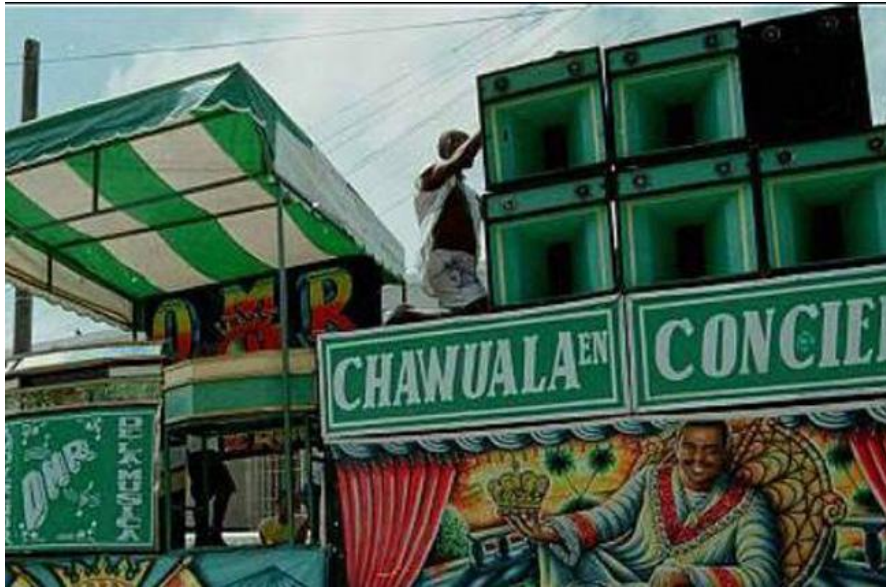
Figura 1. Picó el Gran Conde en 1980



Fuente: Fukafra.blogspot

La cuarta etapa (1990-2005) es la del picó productor de champeta criolla. Ante la dificultad de conseguir discos africanos exclusivos y el auge del mercado pirata, los picós, especialmente el *Rey de Rocha* en Cartagena, se reconvierten en plataformas de producción musical local: contratan cantantes, financian grabaciones y lanzan canciones que combinan bases rítmicas africanas con letras en español, asumiendo así el papel de sellos discográficos informales con catálogos y circuitos de distribución propios.

Figura 2. Picó El Rey de Rocha



Fuente: Periódico ALDía

1.3 La cultura picotera: exclusividad, piconemas y placas

Tres mecanismos internos de la cultura picotera resultan de especial interés para los estudios de comunicación y semiótica cultural. El primero es la *exclusividad musical*: el capital simbólico de un picó depende de su acceso a canciones que ningún competidor posea. Para garantizarla, los propietarios destruían carátulas y etiquetas, rayaban deliberadamente los acetatos para impedir su identificación, y contrataban *corresponsales* que viajaban a África, Europa, Estados Unidos y Brasil en busca de música inédita. Humberto Castillo y Raúl Avendaño⁹ fueron, en 1989, los primeros en viajar al continente africano, visitando Nigeria, Camerún, la República Democrática del Congo y Sudáfrica. Esta práctica de apropiación creativa y circulación informal anticipa los debates contemporáneos sobre piratería, propiedad intelectual y producción cultural periférica (Yúdice, 2002; Ochoa Gautier, 2003).

El segundo mecanismo es el de los *piconemas*: denominación en español coloquial costeño para canciones cuyos títulos originales (en lingala, zulú, twi o criollo haitiano) resultaban impronunciables o desconocidos. Así, *Zangalewa* (en lengua fang) pasó a llamarse *El saca lengua*; *An nou swe* (en criollo haitiano), *El gritico*. La creación del término se atribuye al gestor cultural Antonio Escobar Duque. Este proceso de “renombración” implica una apropiación activa del material musical ajeno, su integración al sistema de referencias locales, y la producción de nuevos significantes

⁹ Ver en <https://www.eltiempo.com/colombia/barranquilla/barranquilla-la-cultura-de-los-picos-y-su-historia-699682>. Acceso en 20 Abril 2026.

que adquieren vida autónoma en el imaginario popular. Es una operación de “resemantización” que transforma el signo sin borrar la huella del texto fuente, produciendo un palimpsesto sonoro-lingüístico característico de las culturas de la diáspora.

El tercer mecanismo son las *placas*: fragmentos de locución grabada (frases, *slogans*, retos, saludos) que el picotero intercala durante la reproducción musical con fines identitarios y competitivos. Ellas constituyen la firma sonora del picó y la materialización acústica de su posición en el campo de fuerzas del universo picotero. El locutor Mike Char fue su pionero en Barranquilla. Las placas afirman la superioridad del picó sobre sus rivales, proclaman la exclusividad de sus canciones y construyen, mediante la repetición, una reputación que trasciende el evento puntual del baile.

1.4 Estigmatización, resistencia y democratización del espacio festivo

Desde al menos 1956, los picós eran señalados por la prensa y las autoridades como fuentes de contaminación acústica y desorden. Esta estigmatización, intensificada en los años ochenta con la asociación del universo picotero con la marginalidad y la violencia barrial, es inseparable de la dimensión racial y de clase que lo atraviesa: se trata, en su origen, de una expresión cultural de las comunidades afrodescendientes de los estratos populares de Barranquilla y Cartagena, percibida con desconfianza por los sectores dominantes.

Sin embargo, el picó ha operado simultáneamente como mecanismo de democratización del espacio festivo. La verbena animada por el picó es el espacio donde quienes no pueden acceder al consumo cultural de élite se congregan, bailan, socializan y construyen comunidad. El picó encarna el proceso mediante el cual los sectores populares latinoamericanos no se limitan a consumir pasivamente las culturas hegemónicas, sino que producen sus propias infraestructuras de circulación y disfrute cultural. Esta tensión entre estigmatización y resistencia, entre exclusión social y creatividad simbólica, vincula la historia del picó con la del funk carioca en Río de Janeiro, como se desarrollará en la siguiente sección.

2. EL FUNK CARIOCA: EMERGENCIA, TERRITORIALIZACIÓN Y BAILES COMO INFRAESTRUCTURA CULTURAL PERIFÉRICA (1970-2005)

La historia del funk carioca no puede comprenderse sin atender a la geografía social que la produce. La periferia carioca, configurada históricamente por el desplazamiento de poblaciones negras y migrantes hacia los márgenes de la ciudad, tras las reformas urbanas de Pereira Passos a inicios del siglo XX y el posterior proceso de favelización acelerado durante la segunda mitad de la centuria, constituye el sustrato material e identitario sobre el que este género se edifica. Como señala

Adriana Facina (2009), la historia del funk carioca tiene origen en la confluencia de tradiciones musicales afrodescendientes brasileñas y estadounidenses, y no puede ser reducida a la mera importación de un ritmo extranjero: se trata de una relectura de una musicalidad inscrita en la diáspora africana.

El punto de partida historiográfico se sitúa en la década de 1970, cuando los llamados *Bailes da Pesada* (organizados inicialmente en la Zona Sur carioca por el DJ Ademir Lemos y el locutor Big Boy, con un repertorio ecléctico de rock progresivo y *soul*) se trasladan progresivamente hacia los clubes y gimnasios de los suburbios, al verse restringidos administrativamente en el espacio que ocupaban. Este desplazamiento es fundacional: al insertarse en los barrios populares de la periferia, los bailes dejan de ser un espectáculo para convertirse en una práctica de sociabilidad de la juventud negra y pobre del Rio de Janeiro suburbano. En ese contexto emergen las primeras *equipes de som*: *Soul Grand Prix*, *Black Power* y *Furacão 2000*. Ellas asumen la organización de los encuentros y, a partir de mediados de los años setenta, articulan los bailes con las demandas identitarias del movimiento negro brasileño, en lo que la prensa denominó *Black Rio* (Essinger, 2005; Oliveira, 2018).

Figura 3 – Equipe De Som Soul Grand Prix



Fuente: Dj Dudu Gonçalves

La investigación pionera del antropólogo Hermano Vianna, publicada en 1988 bajo el título *O mundo funk carioca*, documentó un fenómeno de proporciones extraordinarias: en 1987, aproximadamente setecientos bailes funk se realizaban cada fin de semana en Rio de Janeiro, convocando al menos un millón de jóvenes. Este dato revela que el baile no era un fenómeno marginal

o residual, sino una infraestructura cultural de primer orden, comparable, en términos de alcance territorial y movilización popular, a los grandes sistemas de sonido del Caribe colombiano que este artículo analiza en paralelo. El trabajo de Vianna identificó, además, la predominancia suburbana del fenómeno y el aparente desinterés de la industria fonográfica por una escena que, sin embargo, estructuraba cotidianamente la vida cultural de sectores amplios de la población carioca.

Figura 4 – Invitación de una fiesta carioca



Fuente: Roberto Jones

La década de 1980 introduce dos transformaciones decisivas. La primera, de orden tecnológico y estético: la influencia del movimiento *hip-hop* neoyorquino y, específicamente, del *Miami Bass* (subgénero del electro caracterizado por sus graves pulsantes y un contenido lírico sexualmente explícito) reorienta la sonoridad de los bailes. La segunda, de orden productivo: el DJ Marlboro, a partir de una batería electrónica obsequiada por Hermano Vianna hacia 1986, comienza a producir música propia, articulando la base rítmica del *Miami Bass* con letras en portugués construidas a partir de los *melôs* (paráfrasis y versiones aportuguesadas de éxitos anglosajones). El álbum *Funk Brasil I* (1989), lanzado por la Polygram, inaugura el proceso de nacionalización del género: la expresión *funk* pasa a denominar un conjunto de géneros electrónicos bailables producidos localmente, en una operación de apropiación creativa que el propio Marlboro describió con precisión: se llamaba funk porque venía de los bailes funk, y no había otra denominación disponible para aquella música que surgía (Essinger, 2005).

La década de 1990 consolida el funk como fenómeno identitario periférico, pero también intensifica su criminalización. Los *festivals de galeras* (encuentros competitivos en que jóvenes de distintas comunidades presentaban sus *raps*) produjeron dinámicas de conflicto que la prensa utilizó para construir la ecuación funk-violencia-tráfico, desencadenando prohibiciones y restricciones sucesivas a los bailes en espacios públicos. El episodio conocido como *arrastão* de 1992 (un

enfrentamiento entre galeras en la playa del Arpoador que fue interpretado mediáticamente como un asalto masivo) cristalizó esa estigmatización (Medeiros, 2006). Como resultado, los bailes fueron progresivamente expulsados de los clubes y gimnasios hacia las favelas, donde operaban bajo la lógica del *poder paralelo*. En ese desplazamiento surge el *proibidão*: un subgénero que narra, desde el interior de las comunidades, el cotidiano de las facciones criminales y que circula en redes de distribución informales, paralelas a la industria cultural.

Este proceso es estructuralmente análogo al que atravesó la champeta en el Caribe colombiano: tanto el funk carioca como la champeta picotera fueron expulsados de los espacios formales de circulación cultural, estigmatizados por su asociación con la marginalidad racial y de clase, y obligados a producir sus propias infraestructuras de producción, distribución y escucha (las *equipes de som* y los bailes en las favelas, en el caso carioca; los picós y las verbenas barriales, en el caso caribeño colombiano). En ambos casos, la respuesta de los sectores populares a esa exclusión fue la creación de circuitos culturales autónomos que, en los términos de García Canclini (1990), no constituyen una cultura de la resistencia pasiva sino una modernidad periférica activa, capaz de producir hibridaciones, apropiaciones tecnológicas y formas propias de circulación simbólica.

3. DISCUSIONES

Con respecto a los géneros musicales que nos atañe a la champeta y al funk carioca, se puede afirmar que ambos comparten raíces con África, ya que "...su preferencia cultural por las frecuencias de bajo potentes sugiere una continuidad con este continente" (Pacini, 1996; p. 442); las influencias de ambos géneros difieren geográficamente, ya que mientras la champeta se alimenta de ritmos africanos como *soukous* o *highlife*, también recibe una fuerte influencia de la música del Caribe y las Antillas. En el caso del baile funk, sus influencias fundadoras fueron el *funk*, el *Miami Bass* y el *hip hop* neoyorkino, todos ritmos provenientes de comunidades afrodescendientes en los Estados Unidos. ¿Cómo era posible que estos géneros musicales se escucharan principalmente en las fiestas de barrio, y no en la radio, convirtiendo así a las periferias en verdaderos archivos musicales transnacionales? Simplemente porque la industria musical dominante no permitía la difusión de canciones, discos o géneros diferentes a los que ya se habían establecido. Es cuando aparece la figura del "*courier*", un emisario tanto en Colombia como en Brasil, que en primer lugar era cualquier persona que viajaba a otros países, más que todo marineros y después fue una persona comisionada por los dueños de los sistemas de sonido, el cual tenía la misión de conseguir la música más exclusiva posible, convirtiendo a su picó o *equipe de som* como el mejor de su barrio o ciudad (Pardo, M, 2017; Herschmann, M. 2000). Además de compartir experiencias como la exclusión y el ritmo, estos géneros cuentan con una misma infraestructura tecnológica para su difusión y que es mediada por los sistemas de sonido.

En el Caribe, el Picó, esa estructura monumental de madera y parlantes, es el centro de gravedad de la verbena. Paralelamente, en Brasil, la *Equipe de Som*, como la célebre *Furacão 2000* o el *Soul Grand Prix*, cumplían un rol idéntico, permitiendo que las comunidades de ambas periferias crearan sus propios circuitos de difusión, al margen de las radios comerciales que los ignoraban y estigmatizaban. Con respecto a la tecnología, el paralelismo es total: tanto el picotero colombiano como el DJ y el MC brasileño dependían de sistemas de sonido cada vez más potentes, los cuales con la tecnología actual "...pueden alcanzar hasta los 50.000 vatios" (Pardo, 2017, p. 100), más que suficientes para llegar a los oídos y pies de los asistentes que aumentaban de manera exponencial. Además, con la masificación del acceso a computadoras y programas de edición de audio durante las primeras décadas de los años 90's, las producciones musicales eran cada vez más baratas de realizar y más fáciles de difundirse (Pardo, 2017). El uso del "*sampler*" y la distorsión como herramientas de creación se convierten en actos de "piratería creativa" que demuestran que la periferia no solo consume tecnología, sino que la hackea para sus propios fines.

Por otra parte, es imperativo analizar cómo existió un juego lingüístico a través de fenómenos de asimilación fonética u homofonía (Herschmann, M. 2000) que derribó toda barrera idiomática tanto en Colombia como en Brasil. Puntualmente en el caribe colombiano, el significado literal de la letra de las canciones quedaba en segundo plano frente a la sonoridad de la palabra y su capacidad para invocar al baile. El uso de onomatopeyas, jergas y la "deformación" intencional del lenguaje estándar sirven para crear un código de pertenencia que solo los "iniciados", los del barrio, pueden descifrar. Ejemplo tales como: "Capoeira de São Salvador" de Mestre Suassuna e Dirceu, bautizado aquí como "La Culebra"; "Terreiro de Mãe Nazinha" o "La Vaca Paría" como se le conoce en el caribe colombiano a la obra más difundida de Aparecida, baluarte del candomblé brasileño; "Ogum Beira Mar" de Cabocla Yacira, agrupación que también difundió la sonoridad de las tradiciones religiosas afrobrasileñas, recibió el nombre de "La Biblia" y finalmente el genio Chico Buarque y su canción "Caçada" tomó el nombre de "La Casa", muchas veces confundida como "*champeta africana*". Esos *piconemas* no solo ocurrieron con el portugués sino con todo idioma distinto al español. Cada encuentro entre el picotero y los bailadores era un bautizo al disco que llegaba y lo que el oído entendía, era el nombre para escoger. Así mismo ocurría en las barriadas brasileñas, dónde se adaptaron los nombres de canciones en inglés por muletillas que al parecer no corresponden para nada al título de la canción original, por ejemplo, "You talk too much" de RUN DMC y "I'll be all you ever need" de Trinere, pasan a ser "*taca tomate*" y "*ravioli eu comi*" respectivamente (Herschmann, M. 2000).

Durante la mayor parte del tiempo, ambos géneros luchan por el reconocimiento de su identidad periférica. Lo negro y lo popular se exhibe con orgullo y ejemplo de ello son los temas

“Fuga de Esclavos” y “El Pelo Rucho” de Charles King donde se exalta la identidad y estética palenquera. La palabra *rucho* hace referencia a un cabello rústico y de un supuesto difícil manejo, usado de manera despectiva para denigrar la estética de las periferias racializadas; en su canción *El Palenquero Fino* invita a la juventud a lucir su cabello sin modificaciones o productos para modificarlo, por el contrario a lucirlo tal como es,

Muchos negros acomplejados, se pasan el aliser, pero yo soy orgulloso, amando mi pelo rucho, se gastan la plata en crema, disque par suavizar, usan el pelo sintético, disque para vacilar, exponiendose a la burla de la racista sociedad...¿Para qué el aliser?;Luce tu pelo rucho, luce tu pelo cocú! (Charles King, 1998)

Mientras tanto, en Río, sonaba “Som de Preto” de MC Amilcka y Chocolate, dúo carioca que exaltaba la identidad de los favelados, personas en su mayoría racializadas que buscaban su lugar en la sociedad brasileña. En la segunda, tercera y octava estrofa de esta canción se pone de facto el contraste entre el rechazo inicial a las manifestaciones culturales periféricas y su aceptación, como se resalta a continuación:

O nosso som não tem idade, não tem raça e nem vê cor, mas a sociedade pra gente não dá valor, só querem nos criticar pensam que somos animais, se existia o lado ruim hoje não existe mais... Porque o funkeiro de hoje em dia, caiu na real, essa história de porrada, isso é coisa banal.. Então eu peço liberdade para todos os dj, porque no funk reina a paz e o justo é nosso rei! (Amilcka e Chocolate, 2005)

Al tiempo de esta búsqueda identitaria, la Champeta y el Funk Carioca son perseguidos, estigmatizados y asociados con la delincuencia. Si bien hay abundantes compositores y cantantes, tanto colombianos como brasileños que retratan con mucha exactitud experiencias con la criminalidad, no implica que estos mismos generen situaciones donde se permita y fomente la criminalidad, sino que son una especie de corresponsales periodísticos que narran las precarias oportunidades sociales y laborales, la incompetencia y negligencia estatal, que llevan a que la comunidades periféricas se sientan sobreviviendo entre asaltos, muertos y música estridente. A pesar de todas la situaciones negativas descritas anteriormente, la periferia, este bello lugar, resiliente y creativo entrega himnos, dando la oportunidad de que comunidades marginadas encuentren en la música la forma de contar su realidad, como lo es en el caso de Brasil con la canción “Rap da Felicidade” donde versa, “Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci, E poder me orgulhar, E ter a consciência que o pobre tem seu lugar” (Cidinho e Doca, 1995) ¡Lo que rima perfectamente con el sentimiento de los jóvenes en las barriadas del Caribe colombiano que solo buscaban un espacio de ocio sin ser criminalizados!

A finales de los 90, los temas se vuelven más narrativos. Se canta la vida de los "champetuo" y Luis Towers con canciones como “El Liso de Olaya” buscaba relatar experiencias propias y la cotidianidad de las periferias colombianas tanto en contextos cotidianos como en fiestas. Ya después,

el mismo cantautor con la canción "Mi Champeta" buscaba dignificar a un más el término, buscando desmarcar al género de la asociación con la violencia, cantando "No digas que mi champeta es violenta, no, más bien di que tiene mucha sabrosura ...Champeta no es sinónimo de violencia" (Louis Towers, 2017) En Brasil, MC Bob Rum hacía lo propio con el "Rap do Silva", la historia de un hombre común, "un Silva" (el apellido más común en Brasil), que trabajaba para sostener a su familia y cuya única alegría era el baile:

Era trabalhador, pegava o trem lotado, tinha boa vizinhança, era considerado, e todo mundo dizia que era um cara maneiro, outros o criticavam porque ele era funkeiro, o funk não é modismo, é uma necessidade, é para calar os gemidos que existem nessa cidade...Ele era funkeiro mas era pai de família (MC Bob Rum, 1995)

Ambos movimientos crearon sus propios ídolos, "héroes de barrio" que no aparecían en las telenovelas, pero que eran reyes en la verbena y los *bailes de rua*. Esta fase es crucial porque es cuando el género empieza a desbordar sus fronteras geográficas originales, empezando a sonar en las zonas "acomodadas" de las ciudades, aunque todavía con mucha resistencia.

La "guerra" de las élites contra estos géneros es innegable. Las autoridades en Barranquilla y Cartagena intentaron prohibir las verbenas por la supuesta violencia que generaban, y en Río de Janeiro la policía intervino sistemáticamente los *bailes funk*. Este estigma, sin embargo, funcionó como un catalizador de autenticidad y dentro del radio de alcance de los parlantes, las leyes de la ciudad oficial no aplican, rigen las leyes del ritmo. Este aislamiento forzado permitió que tanto la Champeta como el Funk Carioca desarrollaran una estética visual que prioriza el uso de colores brillantes y figuras geométricas característicos de la estética africana (Cunin, 2003; 285), además de una sonoridad única, sin la interferencia de los estándares de belleza o comportamiento de la clase alta.

Hacia el final de nuestro periodo de estudio, ocurre una transformación hacia lo lúdico y lo erótico. Es la era del "espeluque" total en la Champeta, liderada por figuras como El Sayayin y el Afinaito. Para esta década, la champeta contaba con una estructura reconocible, "...el comienzo, el espeluque y el final" (Cunin, 2003; p. 268). La parte de la mitad es entonces más explotada y en temas como "La Voladora" o "El Latigazo" se puede ver que se centran en la catarsis física y la celebración a través del baile. En Brasil, surge el fenómeno del Bonde do Tigrão, con temas como "*Cerol na mão*" y "*Baile Todo*", que llevan a que el baile se vuelva más explícito y las letras más cortas y rítmicas. Yúdice (2002), en su análisis sobre la función social de la cultura, sugiere que esta etapa no es una pérdida de contenido, sino el uso del "cuerpo como recurso". En sociedades donde el individuo es invisibilizado políticamente, el baile se convierte en la única forma de soberanía personal, revelando una verdad profunda sobre nuestras identidades: no estamos solos en nuestra forma de sentir y habitar la ciudad.

CONCLUSIONES

En el conjunto de fenómenos culturales que este artículo analiza, existe un elemento estructural que atraviesa todas sus manifestaciones y que no puede ser elidido en ningún análisis serio: el control del sonido. Quien opera el picó, el *picotero*, no es un simple técnico de audio. Es un selector, un curador y un agente cultural que decide qué músicas circulan en el barrio, cuáles adquieren legitimidad en el espacio festivo y cuáles quedan excluidas de esa circulación. Su función es, en sentido estricto, una función de *gatekeeping* cultural: el *picotero* ejerce un poder simbólico que ninguna industria fonográfica formal le ha conferido, pero que la comunidad reconoce y valida cotidianamente. Lo mismo puede afirmarse del DJ que opera una *equipe de som* en los suburbios de Río de Janeiro, del *selecta* que preside un *sound system* jamaicano, o del operador de una *aparelhagem* en Belém do Pará, o de una *radiola* en Maranhão.

Esta lógica, aunque profundamente arraigada en las condiciones históricas específicas del Caribe colombiano o de la periferia carioca, no constituye un fenómeno local o excepcional. Al ampliar el mapa analítico, se revelan estructuras funcionalmente análogas en toda la cuenca atlántica. En Jamaica, desde la década de 1950, los *sound systems* operaron como plataformas móviles de difusión del *ska*, el *rocksteady* y el *reggae*, mucho antes de que la industria discográfica internacional mostrara interés alguno en esos géneros (Hebdige, 1979; Bradley, 2000). En Brasil, las *equipes de som* cariocas organizan bailes desde los años setenta y se consolidan en las décadas de 1980 y 1990 como el núcleo infraestructural del funk carioca (Vianna, 1988; Essinger, 2005). En el estado de Pará, las *festas de aparelhagem* escalan esa lógica con estructuras monumentales de sonido que pueden superar los cincuenta mil vatios de potencia, constituyendo una cultura propia denominada *tecnobrega* (Lemos; Castro, 2008).

En Maranhão, las *radiolas* son verdaderas arquitecturas populares del ritmo, profundamente enraizadas en la tradición afro brasileña del *bumba meu boi* e influenciadas por el *reggae* jamaicano, apropiándose de este y creando un estilo para ser bailado en pareja. En Venezuela, las minitecas; en México, los sonideros; en República Dominicana, los chipeos. En todos los casos, el principio organizador es idéntico: circuitos propios de producción, circulación y recepción musical, construidos al margen, y frecuentemente en tensión activa, con la industria cultural hegemónica.

Estos fenómenos no son coincidencias geográficas ni convergencias espontáneas. Son expresiones locales de una misma lógica histórica, y para comprenderla en su profundidad resulta imprescindible recurrir al marco teórico propuesto por Paul Gilroy en *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993), obra que constituye uno de los aportes más significativos a los estudios culturales de las últimas décadas. Gilroy propone abandonar los marcos analíticos centrados en las culturas nacionales o en las identidades étnicas esencializadas, y pensar en su lugar el Atlántico

negro como una formación cultural transnacional: un espacio de circulación, intercambio y transformación en el que ritmos, lenguajes, tecnologías y memorias se mueven continuamente entre África, el Caribe, las Américas y Europa. Esta formación no es estática ni homogénea; es, en palabras del propio Gilroy, un "sistema de comunicaciones" atravesado por la experiencia histórica de la esclavitud, la diáspora y la modernidad colonial, que produce culturas simultáneamente locales y transnacionales, particulares y universales.

Desde esta perspectiva, el picó y las *equipes de som* cariocas no son fenómenos análogos por casualidad: son manifestaciones locales de una misma infraestructura diaspórica del sonido, cuya genealogía remite a los circuitos de circulación musical que atraviesan el Atlántico desde el siglo XX. Lo que Gilroy denomina la "doble consciencia" de las culturas negras atlánticas (la tensión constitutiva entre la particularidad local y la pertenencia a una comunidad diaspórica más amplia) se materializa de manera ejemplar en el picotero que bautiza con nombre en español costeño una canción grabada en lingala en Kinshasa, o en el DJ de funk carioca que resignifica un *beat* de *Miami Bass* en los suburbios de Río. En ambos casos, la música no se limita a ser escuchada: ella se mueve, se transforma, se apropia y, en ese proceso, construye comunidad, identidad y memoria colectiva.

Gilroy insiste, además, en que las culturas del Atlántico negro deben ser comprendidas como culturas de la *performance* y del *proceso*, no de la fijación y el archivo. La música negra atlántica (el funk, el *reggae*, el *hip-hop*, la champeta) no existe primariamente como texto escrito ni como producto discográfico, sino como práctica social encarnada: en el baile, en el cuerpo, en el encuentro festivo. Esta dimensión performativa explica por qué los sistemas de sonido (en cualquiera de sus formas locales) son irreductibles a la mera reproducción musical: son, antes que nada, tecnologías de producción de comunidad y de afirmación identitaria en contextos de exclusión y subordinación social.

El período 1990-2005, que este artículo toma como eje cronológico, ilustra con particular claridad esta lógica. En ese lapso, la champeta en el Caribe colombiano y el funk carioca en Río de Janeiro emergen simultáneamente como fenómenos de masas en contextos urbanos periféricos que comparten condiciones estructurales homólogas: desigualdad social aguda, segregación racial y espacial, estigmatización mediática y exclusión de los circuitos culturales formales. En Colombia, la champeta fue sistemáticamente asociada a la marginalidad y a la delincuencia, y su difusión fue restringida en espacios públicos de ciudades como Cartagena y Barranquilla (Pardo Rojas, 2017; Cunin, 2003). En Brasil, los bailes funk fueron intervenidos policialmente, criminalizados legislativamente y excluidos de los espacios formales de entretenimiento (Facina, 2009; Herschmann, 2000). Aun así, y este es el punto crucial, ambos movimientos no sólo sobrevivieron a esa persecución, sino que consolidaron sus propios circuitos de producción y circulación. En Río, las

equipes de som como Furacão 2000 organizaron bailes multitudinarios y difundieron repertorios por fuera de los canales de la industria fonográfica. En el Caribe colombiano, los picós cumplieron idéntica función: difusión, legitimación y transformación permanente del sonido.

Un tercer elemento de convergencia, particularmente relevante en clave gilroyana, es la relación de ambos géneros con la tecnología. Ni la champeta ni el funk carioca son expresiones musicales que puedan comprenderse sin atender a sus prácticas de apropiación tecnológica. Pero en ninguno de los dos casos se trata de imitación o copia: se trata de reconfiguración, de lo que Sá (2007) denomina apropiación creativa que produce un resultado híbrido, y que en la práctica concreta de los picoteros y los DJs se materializa en el uso de *samplers*, *loops*, efectos de distorsión y mezclas que generan lenguajes sonoros nuevos, irreductibles a sus fuentes. García Canclini (1990) denominó este proceso hibridación cultural desde abajo; Yúdice (2002) lo inscribió en la lógica del recurso cultural como estrategia de negociación con la globalización. Gilroy, por su parte, lo articula con la noción de *counterculture of modernity*: las culturas negras atlánticas no son residuos premodernos ni copias deficientes de la modernidad occidental, sino formas alternativas y contestatarias de modernidad, producidas desde la experiencia histórica de la diáspora.

Es en este marco donde adquiere toda su relevancia uno de los fenómenos más singulares de la cultura picotera: la transformación lingüística del repertorio musical. En los picós, el portugués, el inglés, el francés o el lingala no se traducen: se reinterpretan, se reinventan, se convierten en materia prima de una nueva semiótica popular. En ese sentido, los *piconemas* se convierten en la expresión más visible de ese proceso: un mecanismo de apropiación y resignificación que produce nuevos significantes a partir de materiales sonoros y lingüísticos ajenos, construyendo un idioma propio que es, a la vez, local y diaspórico, costeño y atlántico.

Barranquilla y Río de Janeiro, a través de sus periferias, establecieron un diálogo sonoro que desafió las fronteras nacionales y lingüísticas. El español que se canta en una champeta y el portugués que se grita en un baile funk son lenguas vivas, orgánicas, que se adaptan para nombrar realidades que por momentos se olvidan. Esta búsqueda de identidad ha dado sus frutos ya que ambos géneros gozan de prestigio nacional teniendo cada uno un día de celebración y exaltación. La champeta en Colombia tiene su día nacional desde el 2019 cada primero de noviembre y en Brasil, el funk carioca festeja su día el 12 de julio. La influencia brasileña en la verbena no fue una simple importación de discos, fue un encuentro de almas rítmicas que encontraron en el bajo y el tambor un idioma universal. Hoy, cuando vemos a la Champeta y al Funk ocupar escenarios globales, debemos recordar que su fuerza proviene de aquellos años de resistencia cuando el Picó y o la *Equipe de Som* era el único parlante de los que no tenían voz.

Referencias

BARRIOSNUEVO, D. Breve reseña histórica del picó en el Caribe colombiano. *Fukafra*, 2016. Disponible en: <https://fukafra.blogspot.com/2016/04/breve-resena-historica-del-pico-en-el.html>. Acceso en: 15 abr. 2026.

BARRIOSNUEVO, D. El picó es la ingeniosa contribución de Barranquilla. *Fukafra*, 2015. Disponible en: <https://fukafra.blogspot.com/2015/10/el-pico-es-la-ingeniosa-contribucion-de.html>. Acceso en: 15 abr. 2026.

BARROS ARIZA, M. T. ¿Sabía usted que...? *La Libertad*, Barranquilla, 1 dez. 1994.

BRADLEY, L. *Bass culture: when reggae was king*. London: Viking, 2000.

CARBONELL, J. J.; BENÍTEZ FUENTES, E. H. Bibliografía picotera en Colombia: un acercamiento al estado del arte. *Sonic Street Technologies*, 2023. Disponible en: <https://sonic-street-technologies.com/bibliografia-picotera-y-sound-system-en-colombia-un-acercamiento-al-estado-del-arte-i/>. Acceso en: 20 abr. 2026.

CIDINHO & DOCA. Rap da felicidade. In: EU SÓ QUERO É SER FELIZ. Brasil: Spotlight Records, 1995. 1 disco de vinil.

CULTURA picotera en Barranquilla: la historia de los picós. *El Tiempo*, Bogotá, 2022. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/colombia/barranquilla/barranquilla-la-cultura-de-los-picos-y-su-historia-699682>. Acceso en: 20 abr. 2026.

CUNIN, E. *Identidades a flor de piel*. Bogotá: IFEA; ICANH; Uniandes; Observatorio del Caribe Colombiano, 2003.

DJ DUDU GONÇALVES. Soul Grand Prix. Disponible en: <https://djdudugoncalves.comunidades.net/soul-grand-prix>. Acceso en 30 abr. 2026.

FACINA, A. Não me bate doutor: funk e criminalização da pobreza. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., 2009, Salvador. *Anais eletrônicos*. Salvador: UFBA, 2009.

FUKAFRA. *Fukafra* [blog]. Disponible en: <https://fukafra.blogspot.com/>. Acceso en: 20 abr. 2026.

GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

GILROY, P. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

HEBDIGE, D. *Subculture: the meaning of style*. London: Methuen, 1979.

HERSCHMANN, M. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

JONES, R. Sou Petrópolis. In: Você sabia que a Furacão 2000 teve início em Petrópolis? Rio de Janeiro. 2022. Disponible en: <https://soupetropolis.com/2022/11/05/voce-sabia-que-a-furacao-2000-teve-inicio-em-petropolis/> . Acceso en mayo 2, 2026.

LEMOS, R.; CASTRO, O. (org.). *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

LOUIS TOWERS. Mi champeta. In: LOUIS TOWERS: EL RASTA. Colombia, 2017. Streaming.

MC AMILCKA E CHOCOLATE. Som de preto. In: FUNK HITS. Brasil: Atração Fonográfica, 2005. 1 CD.

MC BOB RUM. Rap da Silva. In: RAP BRASIL 2. Brasil: Som Livre, 1995. 1 disco de vinil.

MCLANE, D. Pop music: Colombian salsa recaptures the gusto of the dance floor. *The New York Times*, Nova York, 23 maio 1993. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1993/05/23/arts/pop-music-colombian-salsa-recaptures-the-gusto-of-the-dance-floor.html>. Acceso en: 10 abr. 2026.

OCHOA GAUTIER, A. M. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma, 2003.

ORTEGA PÉREZ, S. Estudio semiótico de la verbena y el picó. *El Heraldó Dominical*, Barranquilla, 10 fev. 2002. p. 5.

PACINI HERNANDEZ, D. Sound systems, world music, and diaspora identities. [S.l.: s.n.], 1996.

PARDO ROJAS, M. La champeta en el Caribe en Colombia: valores en circulación de un fenómeno musical polifacético. *Revista Encuentros*, Barranquilla, v. 15, n. 3, p. 98-110, 2017. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6205199>. Acceso en: 14 abr. 2026.

PERIODICO ALDIA. Montaje del Picó Rey de Rocha. In: Rey de rocha, el picó creado por una ‘niña’ que revolucionó la champeta. 2019, Colombia. Disponible en <https://www.aldia.co/cooltura/rey-de-rocha-el-pico-creado-por-una-nina-que-revoluciono-la-champeta-44286> . Acceso en 1 mayo, 2026.

SÁ, S. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! In: COMPÓS, 16., 2007, Curitiba. *Anais*. Curitiba: UTP, 2007.

YÚDICE, G. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.