

La Cultura Picotera y el Festival Internacional de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996

* Profesor Asociado – Universidad de Cartagena

Correo-e: ricardo_chica@hotmail.com

Ricardo Chica Geliz. 2013. La Cultura Picotera y el Festival Internacional de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996. *Nova et Vetera* 22 (66): 23-36.

Ricardo Chica Geliz*

Este artículo es producto de la investigación titulada “Formaciones socio-culturales en el Festival Internacional de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996”, la cual se financió en 2013 con recursos de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Por su parte, el propósito de este texto consiste en describir y analizar los aspectos más importantes que acaecieron en este festival en tanto las dinámicas de producción que allí se dieron en el marco de la cultura picotera, es decir, de todas aquellas prácticas que tienen como eje simbólico al aparato musical de picó. A su vez, el picó es un sistema de sonido de grandes proporciones técnicas, cuyo uso es propio de las culturas populares del Caribe y la gran mayoría de países que lo conforman. El picó, por ejemplo, es conocido como Sound System en Jamaica y en el archipiélago de San Andrés y Providencia. Las prácticas musicales de la cultura picotera están referidas a un estilo de vida donde son claves elementos como la ropa, la gastronomía, la música, la fiesta y el baile, entre otras. Posteriormente, se abordarán aspectos sobre la experiencia de producción del Festival Internacional de Música del Caribe (FIMC), con miras a valorarlo como un proceso de apropiación social de los saberes musicales y culturales de toda la cuenca del Caribe.

ABSTRACT La Cultura Picotera y el Festival Internacional de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996

El artículo analiza las condiciones en que se dio la producción del Festival Internacional de Música del Caribe en Cartagena entre 1982 y 1996. Para tal propósito se tiene en cuenta las distintas etapas del Festival, así como también, los elementos internos y externos que condicionaron la aparición y desaparición del mismo, donde la llamada cultura picotera tiene un papel preponderante.

PALABRAS CLAVE: Cultura Picotera, condiciones de producción, Música del Caribe.

RESUMEN The Picotera Culture and International Caribbean Music Festival, Cartagena 1982-1996

The article analyzes the conditions under which production of International Caribbean Music festival in Cartagena among 1982-1996 occurred. For this purpose it takes into account the different stages of the Festival, as well as, internal and external factors that conditioned the appearance and disappearance of the same, where the call Picotera Culture plays an important role.

KEY WORDS: Picotera Culture, production conditions, Caribbean Music.

RESUMO A cultura Picotera e o Festival internacional de Música do Caribe, Cartagena 1982-1996

O artigo analisa as condições em que ocorreu a produção do Festival Internacional de Musica do Caribe em Cartagena entre 1982 e 1996. Para este propósito se tem em conta as diferentes fases do Festival assim como também, os elementos interno e externo que condicionaram à aparição e desapareção do mesmo, onde a chamada cultura picotera tem um papel preponderante.

PALAVRAS CHAVE: Cultura Picotera, condições de produção, Musica do Caribe.

1. LA VIDA DE MUELLE, LA MÚSICA DEL CARIBE Y LOS PRIMEROS PICÓS EN CARTAGENA

Noticias de los primeros picós en Cartagena se saben por la tradición oral. Es así como informantes clave como Juan José Julio (70 años); Mario Martínez (68 años), Alejandro Geliz (80 años) y Viviano Torres (54 años) coinciden en afirmar que la dinámica de intercambio comercial en los muelles, facilitó la llegada de la tecnología necesaria para la confección casera de los sistemas de sonido y también de la música que en ellos se programaban. De otra parte, para dar cuenta de algunas pistas sobre el uso del picó, hacemos referencia a continuación de un documento institucional. En los Anales del municipio, se encuentra una resolución de la Gobernación del Departamento de Bolívar, donde se reglamenta el uso de los picós en diversos escenarios (Anales del municipio, 23 de febrero de 1956, R. 119/56 pág. 8).

En el mencionado documento se da cuenta de la inconformidad que manifiestan autoridades de la época, respecto a las fiestas de picó. Autoridades como el Arzobispo de Cartagena, los reverendos curas párrocos de distintos municipios del departamento y el comandante de la Policía departamental. Se reconoce el “uso ilimitado de aparatos mecánicos de reproducción musical comúnmente llamados pick-ups, traganiques y radiolas”. Desde la mirada institucional se establecen los efectos sociales de esta práctica festiva, como son: embriaguez, escándalos y riñas. Asimismo, se da cuenta de una rutina de circulación musical que aparece en cualquier día de la semana y, también, hasta el amanecer del día siguiente. Acto seguido, la resolución reglamenta el uso de los picós en tanto días, horarios, ocasiones y motivos de celebración y escenarios públicos como salones, casetas o cines de barrio.

La aparición de los picós y la programación musical se vino a integrar a las prácticas festivas de los sectores populares de Cartagena, las cuales se celebran desde la época de la Colonia, en virtud de los motivos religiosos y las prácticas de la piedad popular. La celebración más importante, quizás, son las Fiestas de La Virgen de las Candelas o Virgen de la Candelaria, la que acaece el 2 de febrero y se constituye en la Patrona Popular de Cartagena (Gutiérrez, 2000). Sin embargo, otro tipo de celebraciones públicas, como las Fiestas de Noviembre también resultan claves en

el devenir de las manifestaciones de la cultura popular en la ciudad.

No obstante lo anterior, lo más destacable es la sensibilidad colectiva marcada por la fiesta y la celebración y sus prácticas en las rutinas de la vida diaria de las gentes y su devenir en el Caribe colombiano. Una sensibilidad colectiva que se conecta con la dinámica de “los pueblos del mar”, con el “swing”, con el “sabor” o con un estilo de “una cierta manera” como lo advierte Antonio Benítez Rojo (1998).

Dicha sensibilidad colectiva es previa a la aparición del picó, como dispositivo tecnológico que favorece otras prácticas y rutinas de lo festivo en la costa Caribe colombiana. Una sensibilidad que, para el caso de Cartagena, se imbrica con la vida de muelle, donde acontecen las dinámicas sociales y culturales que tienen que ver con las hibridaciones en el marco de la modernidad. Entra la modernidad a Colombia por los muelles del Caribe, en tanto su fuerza transformadora en la economía, en la organización de lo público, en la secularización de la sociedad.

La vida de muelle en Cartagena se caracterizó hasta fines de los años noventa del siglo XX, por su integración a las dinámicas barriales. Así, por ejemplo, Juan José Julio, habitante del barrio Las Colonias da cuenta de la vecindad con el muelle de la Isla de Manga, uno de los más importantes de Colombia. Muelle y barrio conformaron la escenificación de las prácticas del intercambio. “Aquí, nosotros veíamos que llegaba todo. Un señor vecino tenía un negocio de abastecimiento de barcos y motonaves. A esos negocios les decían ‘ship-sanders’ y los navegantes muchas veces no pagaban con plata, sino con todo tipo de mercancías, entre eso estaba la música y los primeros componentes para armar los picós. El picó que hicimos con mis hermanos se llamaba ‘La Móvil’, se llamaba así porque íbamos por todos los barrios donde nos invitaban: La Quinta, Alcibia, Pie de la Popa, Bruselas. Allí donde había baile, allí llegaba ‘La Móvil’” (Juan José Julio, jubilado).

Por su parte, el señor Mario Martínez, importante y reconocido coleccionista musical, destaca la relevancia de la música tropical en las primeras programaciones que se hacían en los picós, respecto a géneros que venían de Cuba y Puerto Rico como la rumba cubana, el son cubano, la guaracha, el jíbaro, la bom-

ba y la plena. Martínez también menciona la música tropical colombiana que, por los años cincuenta y sesenta, comenzaba a destacarse a nivel internacional con géneros como la cumbia, el porro, el vallenato y el merecumbé con exponentes como Lucho Bermúdez y su orquesta; Pacho Galán y su orquesta; Los Corraleros de Majagual que es la base de artistas clave como Alfredo Gutiérrez, Julio “Fruko” Estrada, Lucho Pérez y Lisandro Mesa. Entre otros artistas también son muy relevantes Calixto Ochoa, Eliseo Herrera, Pedro Laza y sus Pelayeros entre un amplio y diverso repertorio de talentos, casi inagotable.

Con la aparición de los primeros picós, aparecen también las disputas simbólicas alrededor de la música exclusiva que en ellos se programa. “El exclusivo” es una práctica musical de distinción social en el marco de la vida barrial, que le confiere prestigio al picó. Un prestigio que se basa en la capacidad de los picoteros, por presentar y estrenar ciertas canciones que ningún otro competidor posee. Si hay un rasgo recurrente en las prácticas de la fiesta picotera, a lo largo de más de medio siglo de existencia, es la mencionada disputa simbólica de los exclusivos musicales. Esta disputa acontece en la medida en que proliferan los picós a lo largo del crecimiento caótico de barrios en Cartagena. Vale aclarar que este fenómeno de práctica musical es objeto de una actitud peyorativa hacia lo popular, por parte de las élites de la ciudad y los sectores sociales medios. De manera que los picós son excluidos de los circuitos culturales de los estratos sociales altos, no se ha puesto a sonar un picó en el Club Cartagena o en el Club Unión, por ejemplo.

Otro escenario clave en la circulación de canciones y las prácticas musicales picoteras era el antiguo Mercado Público de Getsemaní fundado en 1904 y que contaba con el Muelle de Los Pegasos, lugar donde atracaban embarcaciones provenientes de San Andrés y Providencia, Quibdó, Urabá, Panamá, La Guajira, entre otros lugares. En general estas embarcaciones portaban alimentos y mercancías que se comerciaban en el mismo mercado y, entre aquellos elementos, circulaba la música, la cual, se vendía y se hacía sonar a través de pequeñas radiolas y altavoces, de acuerdo con el testimonio de Mario Martínez. De manera que el mercado público era un espacio donde ciertos agentes culturales hacían circular la música, en primera instancia, los marineros, y en segunda, los comerciantes de música quienes, a su vez, abastecían al público en general y a los picoteros. Otra impor-

tante forma de acceso a la música era la misma industria discográfica nacional, la cual nació en Cartagena de la mano del ingeniero Antonio Fuentes, hacia el año de 1932 (Wade, 2000). Las tiendas de discos, ya existían en la década de los años veinte en Cartagena. Las casas comerciales representaban a disqueras norteamericanas como la Brunswick o la RCA Víctor. De manera que la aparición de Discos Fuentes contribuyó a la amplia circulación de la música popular costeña, por todo el territorio nacional y fortaleció los canales de distribución para exportarla. Con el tiempo, Fuentes se trasladó a Medellín que se convierte en el epicentro de la industria musical en Colombia desde mediados de los años cincuenta.

Por su parte, la disputa simbólico-musical entre los picós y sus seguidores, adquiere nuevas dimensiones. Hacia finales de los años sesenta, ciertos picoteros sienten la necesidad de buscar más música exclusiva, sin depender de la mediación de los marineros, según el testimonio de Humberto Castillo, administrador del picó El Rey de Rocha. Una necesidad cultural que apareció cuando llegaron a Cartagena los primeros ritmos caribeños, de fuente distinta a la música del Caribe hispano, es decir, Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela, México y Centroamérica.

A través de los muelles comenzó a llegar la música del Caribe anglófono y francófono, principalmente y, de donde vinieron géneros musicales como el Kompa de Haití; el Ska, el Mento y el Reggae de Jamaica; el Calipso y la Soca que vienen de muchas islas como Barbados, Martinica, Guadalupe, Trinidad y Tobago; o, el Zouk de la Martinica. También llega música moderna y contemporánea de la industria discográfica africana, cuyas obras musicales son prensadas en París, Londres y Lisboa. De África llega la Makossa y el Sukus, principalmente, que son cantados en lenguajes como el Lingala, entre otras manifestaciones lingüísticas de la cultura Bantú. Una música que se conectó de inmediato con la sensibilidad colectiva de los sectores populares de Cartagena y que mediante su programación picotera, se favoreció un proceso de apropiación social respecto a estas nuevas formas y manifestaciones. Los muelles no fueron suficientes y la sed de música caribeña y africana motivó los viajes. Al respecto Humberto Castillo nos brinda el siguiente testimonio:

“Tuve la satisfacción personal de viajar a Europa en 16 oportunidades, más exactamente a Londres, París y Lisboa. Seis de esos viajes se hicieron extensivos al continente de la Madre África. El primero de ellos en 1989, visitamos Nigeria (Lagos), Zaire (Kinshasa), Camerún (Doula) y Sudáfrica (Johannesburgo). Los siguientes cinco viajes fueron exclusivamente a Johannesburgo. Irónicamente gran parte de los objetivos musicales era conseguir los exclusivos de Pacho Manjón –El Conde–, para la época el número uno de Cartagena, el consentido de los palenqueros. Igual meta, tuvimos con los Picós de Barranquilla (El Freddy de Álvaro Rodríguez) y El Raspy (de Álvaro Ahumada). Todo sería complementado con las novedades de los artistas más representativos y conocidos de los años 70 y 80 en Cartagena. Artistas con origen en Nigeria, Ghana, Sao Tome, Kenya, El Zaire, Camerún, Sudáfrica y Zimbabwe. Gran parte de estas experiencias se compartirían con el Mono Escobar organizador del Festival Internacional de Música del Caribe, invitando a los artistas africanos con ascendencia picotera, para disfrutar de los Picónemas impuestos por los Cartageneros y Palenqueros” (Octubre de 2013).

De esta manera, la disputa simbólica musical entre los picós y sus seguidores adquirió gran relevancia cognitiva para los sectores populares. Seguir un picó se constituyó en una forma de practicar la identidad musical individual y colectiva, a la luz de un estilo y un estatus que giraba alrededor del privilegio de gozar en primera fila, de los llamados “exclusivos”. En el centro de la disputa simbólica musical picotera, subyace la actividad de los consumidores tempraneros que disfrutaban y gozaban de la propagación de las canciones, hasta que se consolidan entre el público y permean la programación de la radio. La práctica del “Exclusivo” se presenta a través de dos manifestaciones claves, que son el raspado de las etiquetas de los acetatos y la grabación de placas. Raspar la etiqueta de un acetato, que contiene datos del artista o grupo musical y el título de las canciones en su idioma original, constituyó una táctica para limitar el acceso de posibles competidores de la disputa simbólica.

De manera que, casi siempre, los picoteros y su público retitulaban las canciones, según lo que Humberto Castillo menciona como *piconemas*. Un ejemplo de *piconema* lo encontramos con la canción Yamba Ngai de la artista congoleña Mbilia

Bel que en Cartagena y Barranquilla se re tituló como “El Mañoso”, cuando en realidad quiere decir “Recíbeme”. Yamba Ngai es una declaración de amor y entrega que una mujer hace a su futuro esposo. En virtud de la onomatopeya, el público de Cartagena, percibió ciertas pistas fonéticas en la canción que al parecer dicen “Mañoso”. Y así ocurrió con cientos de canciones africanas y caribeñas que llegaron a la ciudad a través de sus muelles y de los llamados corresponsales.

Las placas, por su parte, son eslogans sonoros que identifican el picó, identifican el exclusivo y lo promocionan y, también, sirve para enviar saludos a los seguidores. La placa es un poderoso recurso comunicativo, que concreta la disputa simbólica entre las distintas máquinas picoteras, donde se pone en juego el prestigio que dan los exclusivos y la relación con los seguidores. Ejemplos de placas picoteras, son los siguientes:

“Ahora todos quieren innovar con el sonido y eso está bien, pero déjenme decirles que con el vacile no se pongan a inventar, porque El Gran Mono les da clase y me lo tienen que respetar” (Placa del picó El Gran Mono de Barranquilla).

“No seas mentiroso que tus exclusivos los tiene este picó, hace años. Reconoce que no tienes música. La que tienes te la prestan, la alquilas o la grabas en cassettes. Haz como yo, que la compro todita” (Placa grabada por Mike Char, reconocido locutor barranquillero).

“Para ganarle a este picó tiene que hacer un curso, porque siempre voy pa’lante y pa’tras, ni para coger impulso” (Placa grabada por Mike Char, reconocido locutor barranquillero).

De otro lado y de acuerdo con el testimonio del productor Ángel Thorrens, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, la música africana y del Caribe anglófono y francófono, recibió el rótulo de música bocachiquera. Bocachica es un corregimiento insular de Cartagena, que queda en la Isla de Tierra Bomba y se distingue porque allí se ubica el Fuerte de San Fernando, construcción militar de la época colonial. Allí floreció una población negra, descendiente de esclavos de las fincas de la isla y que se dedicaron al comercio, la navegación, la pesca y a las ventas y servicios ambulantes a los turistas. En virtud del comercio, Bocachica se

destacaba por la oferta de vajillas de losa china, entre otras mercancías, donde también circularon los discos africanos y antillanos, los cuales sonaron y se instalaron en el gusto musical de los locales.

De ahí que en sus inicios, la mencionada música se rotulara en Cartagena como Música Bocachiquera; posteriormente, este rótulo cambió a Música Champeta o Música Champetúa, para hacer referencia directa a la música africana y afroantillana anglófona, francófona y de otras lenguas distintas al castellano. De otra parte, el sentido de ambos rótulos tiene una carga peyorativa hacia la subjetividad popular. Con la aparición del Festival Internacional de Música del Caribe acaeció la consolidación de un aprendizaje colectivo que consistió en ver con más claridad, conocer y distinguir los distintos géneros musicales y las geografías africana y caribeña; es allí, donde se recrea la aparición de la Champeta Criolla, a fines de los años ochenta y principios de los noventa. Una música champeta criolla que imitó los géneros musicales de África, pero en especial, la base rítmica del Sukus. Una estrategia de imitación que comenzó con los ejercicios onomatopéyicos que acaecieron en los picós, al momento de renombrar las canciones, ejecutadas en idiomas diferentes al castellano. Una estrategia de imitación lingüística y de prácticas musicales que se fusionó con el idioma palenquero y con la forma de hablar el castellano Caribe en Cartagena. Asimismo, el Festival de Música posibilitó nuevos modos de estar juntos (mas, no necesariamente integrados) alrededor de la música y la identidad Caribe en todos los estratos sociales. Desaparecido el FIMC, desapareció la oportunidad de escenificar la conexión entre la ciudad y la cultura del Caribe, su música, sus distintas manifestaciones y, en especial, el orgullo colectivo implicado en aquel proceso.

2. LA EXPERIENCIA PICOTERA DE “EL ISLEÑO”

Nariño es un barrio que queda a las faldas de la colina de La Popa y se distingue porque es un importante destino para los migrantes que vienen del corregimiento de San Basilio de Palenque. Entre otros picós de Nariño se encuentra El Isleño. Así tenemos que Idelfonso Miranda Reyes, “El Cole” y Pascual Miranda Tejedor, “El Pascual”, tienen a su cargo la mencionada máquina sonora desde principios de los años setenta, en su casa. Recuerdan cuando las calles de las lomas eran de tierra y la gente andaba sin

los estorbos del tráfico automotor. “Mi papá fundó el picó. Antes se llamaba El Campeón por aquello de Kid Pambelé. Recuerdo que en la malla del parlante estaba pintada la imagen del Pambe” dice El Cole Miranda, mientras cuadra sus puños como un boxeador.

Los años setenta son una década en que el picó vive su primer esplendor. Una manifestación clave de la época eran las escenificaciones pintadas en las mallas de los baffles: un indio guajiro disparando una flecha; un señor vestido de traje, sombrero de ala ancha y un bastón coronado por un diamante; un ciclón a punto de arrasarse una ciudad; un perro magnífico, robusto y guapo. Escenificaciones pictóricas que fueron desapareciendo con el tiempo. Pascual Miranda fue claro en eso: el propósito del picó es mantenerse actualizado en la tecnología, de manera pues que las mallas vienen siendo reemplazadas por televisores de pantalla plana que muestran animaciones y la identidad gráfica alusivos a la fiesta picotera.

“Además –continúa El Cole– todo cambia. Antes la gente bailaba separada, con mucho respeto; después se abrazaban. Ahora es puro golpeteo”. Antes El Isleño no cobraba por los toques, era un pasatiempo que le daba sentido a la vida barrial. Hoy, se trata de una empresa que requiere rigor en su manejo. Las calles de Nariño están pavimentadas; ya no se puede calentar el picó en la terraza porque la policía amonesta; antes la gracia del picó estaba en valorar las canciones en cuanto a su género, su sabor, su virtuosismo instrumental: varias fueron las canciones exclusivas de El Isleño, “El Cuchillo”, por ejemplo. Hoy la gracia del picó está en el espectáculo del Dj. “La cova es importante” resalta Pascual. La cova consiste en un saludo donde se reconoce públicamente a determinado personaje, a determinado grupo de amigos. El Dj tiene que cantar, tocar el piano, producir efectos, animar a la gente, motivar el espeluche y vacilarla bien. Los picós de hoy producen discos, patrocinan artistas de champeta y hacen alianzas con las emisoras radiales.

El Cole y El Pascual han interactuado con extranjeros y con visitantes nacionales que, en su búsqueda de lo otro, han vivido experiencias significativas. El lleno fue total cuando El Isleño se presentó en Medellín, en el marco de un encuentro cultural en 2010. El picó El Rey de Rocha se presentó en Bogotá en 2011: un auténtico embajador de la cultura popular caribeña en los Andes. Paradójicamente el visitante que solicite

ver la cultura picotera en Cartagena, se topará con la actitud peyorativa hacia lo popular: El picó y sus seguidores están criminalizados en virtud de la guerra social en que está enmarcada Cartagena. El turista no encuentra un circuito de la cultura popular de la ciudad, a lo mejor porque se pone en evidencia la miseria, la desigualdad y la injusticia. Se pone en evidencia el fascismo estético y social que aparecen en las postales.

Por su parte y como se viene señalando, la vida de muelle es la condición que propicia el intercambio y la comunicación Sur-Sur que, a su vez, favorece el proceso de apropiación social que acaece en los sectores populares de Cartagena respecto a las músicas del Caribe. Así, el picó funge como eje y escenario de prácticas culturales del mencionado aprendizaje colectivo. Un proceso de apropiación social que se caracteriza, hasta hoy, por la disputa simbólica musical entre los picós y sus seguidores. En dicho proceso, ocurre la emergencia de los talentos colectivos e individuales, capaces de resignificar, reelaborar y reconfigurar la sensibilidad musical de las gentes. Esta sensibilidad, a su vez, es fuente y material de un acto creativo que se da al margen, que se hace con lo que sobra del sistema socioeconómico y en el marco del sistema sociorracial imperante en Cartagena. De ahí que sea común que el gusto por la champeta su cultura y su música, se acepta con vergüenza social, en especial, en los estratos medios y altos; no siendo el caso de los estratos populares. Bien lo expresa el cronista Rubén Darío Álvarez en su pieza periodística: “Me gusta la champeta, pero no se lo digas a nadie” (*El Universal*, 2007).

3. LAS ETAPAS DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DEL CARIBE (FIMC)

Las etapas en que puede dividirse el devenir del FIMC, las sugiere el investigador Frank Patiño (Revista *Noventa y Nueve*, 2010) de acuerdo con su origen, auge y decadencia. Sin embargo, vale la pena destacar que una constante clave en tales etapas, fue la debilidad organizacional del FIMC, lo que repercutió en su dinámica de producción a lo largo de sus quince años de existencia. De manera que dichas etapas están marcadas por los movimientos de la sensibilidad colectiva que vivió la experiencia cultural del FIMC, en medio de un contexto donde acaecieron cambios urbanos, sociales y económicos de gran importancia en Cartagena.

La primera etapa, el origen, se caracteriza por la novedad experimentada por el público, frente al evento mismo. Una suerte de sed saciada, pues los sectores populares conocían de antemano, parte del repertorio de los géneros musicales que llegaron al FIMC, es decir, que el evento puede considerarse un punto de inflexión en el marco de la cultura picotera, de la vida de muelle y barrio, y, de la conexión cultural y comunicativa entre Sur-Sur, en virtud de la diáspora africana que siempre ha circulado sus saberes a través de las prácticas musicales en Cartagena.

Esta es una etapa que puede establecerse durante las tres primeras versiones del evento, es decir, entre 1982 y 1984. La segunda etapa, el auge, supuso la consolidación del gusto y el estilo de vida Caribe en casi todos los sectores sociales, los cuales, concretaron la actuación colectiva de la identidad Caribe, en profundo contraste con las manifestaciones dominantes de la élite tradicional y su visión hispanizante del devenir de Cartagena. Otro aspecto importante en esta segunda etapa, tiene que ver con un aspecto arriba mencionado y es la aparición de una nueva manera de estar juntos de todos los sectores sociales de Cartagena alrededor de la cultura del Caribe y esto, constituye un aspecto novedoso en la historia reciente de la ciudad, pues, muy pocas han sido las ocasiones en que un evento cultural ha logrado convocar y visibilizar las subjetividades populares.

Dicho de otra forma, en esta etapa, resulta evidente una sólida apropiación social de los saberes del Caribe, al congregarse la sensibilidad colectiva alrededor del orgullo Caribe y a distanciarse de la perspectiva andina y su fuerte oferta cultural a través de los textos escolares pensados desde la capital y los medios de comunicación. Las gentes interiorizaron las coordenadas geográficas del Caribe y sus distintas manifestaciones. Esta etapa puede ubicarse entre los años 1985 y 1994.

Una tercera etapa, la decadencia, se caracteriza porque los cambios en la sensibilidad colectiva actualizaron sus preferencias musicales en virtud de la nueva oferta de la industria discográfica. En entrevista con el periodista Manuel Lozano Pineda, quien cubrió los últimos cuatro años del festival, señaló el cambio en el gusto musical del público de los sectores populares, ya que al parecer se había perdido el interés por la oferta folclórica del FIMC; más bien, había una clara preferencia por géneros clave de la industria discográfica como el vallenato, el merengue do-

minicano, la salsa, las manifestaciones tropicales del llamado sonido cartagenero, la música terapia o champeta criolla y, en menor medida, la música pop de los Estados Unidos y Europa; por su parte, comenzaba a despuntar el rock en español y, también, acaecía una suerte de desconexión con la actualización de la oferta musical del Caribe y África, lo que repercutió en la memoria musical de Cartagena, pues se viene escuchando el mismo repertorio musical africano y afroantillano desde hace cuatro décadas.

Estas tres etapas se relacionan con el aspecto de producción de las actividades que se dinamizaron en el FIMC. Se trata de una perspectiva comunicativa para abordar los acontecimientos del FIMC y analizarlos, con miras a establecer las tensiones, las continuidades, los conflictos, las visiones, entre otros elementos que caracterizaron las tres etapas señaladas. La prensa consultada resulta una fuente clave para esclarecer estos aspectos, así como también, la consulta y entrevista a los principales actores que allí participaron. Resulta conveniente establecer una guía cronológica, de acuerdo con los títulos de los afiches que identificaron a cada versión del FIMC y en relación con el artista que lo ejecutó. Para efectos de lo anterior, se presenta la siguiente tabla:

Relación de títulos de afiches que identificaron cada versión del FIMC en Cartagena			
Nº	Año	Título del Afiche	Autor
1	1982	Nacimiento del Festival	Alejandro Obregón
2	1983	Rumba Caribe	Cecilia Herrera
3	1984	Caracol Caribe	Enrique Grau
4	1985	Éxtasis Caribe	Rosario Heinz
5	1986	Frenesí Caribe	Jean Pierre Acault
6	1987	Golpe de Caderas	Darío Morales
7	1988	Gaiteros de Cumbiamba	Héctor Rojas
8	1989	Magia Caribe	Ruby Rumié
9	1990	Espíritu del Caribe	José Quinteros
10	1991	Fiesta del Amor	Jean Pierre Acault y Cecilia Herrera
11	1992	La Chabola Chévere	Arnulfo Luna
12	1993	Ritmo Caribe	Gonzalo Zúñiga Ángel
13	1994	Doña Conga	Leonardo Aguaslimpias
14	1995	Ascenso	Bibiana Vélez
15	1996	Congalería	Leonardo Aguaslimpias

Fuente: Periódico *El Universal*, 1996.

Desde el punto de vista cronológico, la referencia de los afiches que identificaron cada versión del FIMC, nos da cuenta de ciertos aspectos a destacar. En pri-

mera instancia la regularidad del FIMC, es decir, que sus quince versiones se dieron de manera ininterrumpida y ello puede atribuirse a su capacidad de convocatoria, la cual disminuyó de manera muy significativa hacia las últimas cuatro versiones.

En segunda instancia, puede percibirse un hilo conductor temático en el título de todas las obras, alrededor del universo creativo del Caribe, lo cual es destacable en virtud de la pluralidad de artistas y estilos convocados por el FIMC. En tercera instancia, vale destacar el lugar social que los afiches tuvieron durante la existencia del FIMC, pues, estos fueron más que un recurso de mercadeo y, más allá, contribuyeron al redescubrimiento del Caribe en la sensibilidad colectiva de Cartagena que amplió su visión y su conocimiento hacia el Caribe anglo y francófono y, en especial, hacia la interacción de saberes Sur-Sur, lo que ya se daba en la vida de muelle y en el ámbito de la cultura picotera de los sectores populares.

4. LA EXPERIENCIA DE PRODUCCIÓN EN EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DEL CARIBE

Para reflexionar sobre las características del proceso comunicativo del Festival Internacional de Música del Caribe, se propone interrogar aquellos aspectos internos y externos que incidieron en su producción (Reese y Shoemaker, 1989). Los aspectos internos tienen que ver con los condicionantes individuales, el quehacer y oficio de cada individuo o grupo de individuos y las prácticas organizacionales. Por su parte, los condicionantes externos tienen que ver con el entorno que caracterizaba la época estudiada y también ciertos rasgos, aspectos y marcas de la sensibilidad social y cultural de entonces.

4.1. Aspectos internos de producción

Estos primeros aspectos tienen que ver con el siguiente interrogante ¿Quiénes tuvieron la iniciativa de empezar un Festival Internacional de Música del Caribe, qué hicieron al respecto y por qué? Es una pregunta que tiene que ver con ciertas subjetividades, tanto específicas como colectivas. La subjetividad colectiva se refiere más a la mentalidad imperante que marcó una generación y una época; por tanto, a la luz del enfoque analítico seleccionado, se trata de un aspecto externo en la producción del Festival. El con-

junto de subjetividades específicas que desarrollaron la iniciativa del Festival, tiene que ver con el ámbito artístico, bohemio, cultural y empresarial de la ciudad y el país. Se trató de gestores culturales como Paco de Onis y Antonio “El Mono” Escobar; los pintores Alejandro Escobar y Darío Morales; los periodistas, entre ellos, Amaury Muñoz Echenique y entre los fotógrafos se destaca Álvaro Delgado (Padre). Otras personas relevantes fueron Simón González, quien sería posteriormente Intendente del Departamento Insular de San Andrés; es a él a quien se atribuye el inicio del debate de crear un festival de música del Caribe e hizo referencia al festival de Santiago de Cuba, según lo relatado por Muñoz Echenique en una entrevista.

Entre los empresarios se destacó el apoyo del norteamericano Richard Kirby otrora el gerente de la firma Industrial de Gaseosas o Indega que envasaba y distribuía los productos de la firma Coca-Cola en Colombia y prestaba supervisión a varios países del área. Kirby tuvo una gran proyección social en el país, en razón de las actividades de relaciones públicas de su esposa, la cartagenera de origen noruego Kitty Kielland (Revista *Semana*, sección economía, 22/10/1990). Por su parte, la Familia Santodomingo, dueña del otrora grupo empresarial del mismo nombre y de la Cervecería Bavaria, prestó un apoyo que se manifestó a través de Beatriz Alicia Santodomingo, con el montaje de tarimas para presentar los espectáculos, entre otros aspectos logísticos que se venían prestando en el Carnaval de Barranquilla. Vale destacar también, el importante apoyo y gestión de la Familia Echavarría, en cabeza de Andrés Echavarría.

Se puede suponer que se trató de una iniciativa privada, con un tímido acompañamiento del Estado tanto a nivel nacional, departamental o local. Sin embargo, hay que destacar el apoyo inicial de la Corporación Nacional de Turismo en cabeza de su director nacional Ernesto Mendoza Lince, quien ofreció un importante recurso económico. En ocasiones destacaba el apoyo de cierto funcionario, mandatario local o gobernador, como lo fue el apoyo del Gobernador de Bolívar Arturo Matson Figueroa, que logró conjurar las tensiones, disputas y dificultades con la administración municipal de la época, pues esta, en las versiones de 1983 y 1984 no facilitó el permiso para el uso de la Plaza de Toros, uno de los escenarios clave del FIMC (Entrevista a Amaury Muñoz, jefe de prensa del FIMC, 15/07/2013).

Una mención especial merece el gestor cultural, de origen español, Paco de Onis, quien fundó una taberna en el centro histórico de Cartagena, con su nombre: Paco's. Fue en ese lugar donde apareció el debate sobre traer a Cartagena un Festival de Música del Caribe, tal como se hacía en Santiago de Cuba. Paco de Onis tenía los contactos de empresarios, embajadas, instituciones culturales y vínculos con el mundo artístico, periodístico y empresarial que facilitarían tal propósito. La convergencia entre iniciativa cultural, la disposición de recursos, ciertos vínculos con las instituciones públicas y de ciertas relaciones sociales, propiciaron las condiciones materiales y, en especial, la dinámica que agilizó los distintos y múltiples trámites para garantizar la realización del primer festival.

En el trasfondo de la iniciativa, puede apostarse, por la construcción de un atractivo turístico, tal y como ocurrió con la aparición del Reinado Nacional de Belleza hacia 1934 o la aparición del Festival Internacional de Cine en 1960. Para dar cuenta de aspectos prácticos de la vida dentro de la organización del FIMC, ofrecemos ciertos apartes de la entrevista con Amaury Muñoz:

“Bueno, tuvimos desde el principio, los mismos problemas. Por ejemplo en el segundo y tercer año, no había permiso para inaugurar el festival. En aquella época los gobernadores los nombraban los alcaldes, no era elección popular. El gobernador, que era Matson Figueroa estaba de acuerdo con nosotros, pero el alcalde que era Hans Gerds estaba en contra; no del festival, sino de que no se le habían llenado los requisitos, los formalismos, y entonces no dejaba que el festival se hiciera. Pero, ya estaba el festival hecho, entonces Matson dijo: ‘Yo los acompaño’. Y desde las 4 de la tarde, el día que comenzaba el festival, se nos metió con nosotros en la plaza de toros y la gente ahí afuera y le llegó la policía. Entonces, el comandante de la policía decía que no había orden ni permiso del alcalde y él no podía abrir la puerta. Entonces bajó el gobernador y le dijo: ‘ábrame la puerta que aquí el que manda soy yo, yo mando al alcalde yo soy el gobernador’. Y se abrieron las puertas (...) resulta que el palco del alcalde estaba cerrado con candado y se lo respetamos y ahí no se metía nadie, pero como a las 12 de la noche que está ese festival prendido, nos anuncian por radio que llegaron tres ministros y llegó una delegación del presidente y llegaron unos cancilleres. ¿Qué hacemos, dónde los metemos? Partan ese candado, se dio la orden y se partió el candado. Se metieron esas grandes personalidades. Y al día siguiente el alcalde, que no fue, oyó por radio todo eso. Que se metió esa gente en su palco e iba a votar al tigre Castro que era el conserje

de la plaza, el que administraba la plaza de toros. Así el festival tenía era como una bendición, siempre aparecía un padrino que le daba el visto bueno y le daba el apoyo necesario también económicamente. Hubo un momento en que nos tocó vender el festival económicamente a empresarios, le entregábamos la taquilla, le entregábamos todo para que ellos manejaran las cosas porque había problemas económicos en ese sentido. Porque es que eso creció demasiado y cuando las cosas se ponen más grandes vienen más problemas en cuanto a organización”. (Entrevista a Amaury Muñoz, jefe de prensa del FIMC, 15/07/2013).

Los acontecimientos que narra Muñoz dan cuenta de la dinámica organizativa que caracterizó el FIMC, en tanto su nacimiento y desarrollo. En este testimonio, aparecen pistas que pueden suponer las claves que quizás incidieron en su desaparición y que tienen que ver con una capacidad insuficiente para atender los requerimientos de un evento cultural que alcanzó proporciones pocas veces vistas en la historia contemporánea de Cartagena. Sin embargo, el FIMC nació con un apoyo significativo que lo hizo posible, así lo podemos ver en una noticia de prensa sobre la primera versión del festival. Entre las empresas tenemos a Cervecería Águila, Avianca, Disantamaría y el Hotel Don Blas. Entre las entidades del gobierno tenemos al Ministerio de Relaciones Exteriores, la Gobernación de Bolívar, la Alcaldía de Cartagena, el Concejo Municipal, la Lotería de Bolívar y la Corporación Nacional de Turismo. Merece destacarse la participación del alcalde de la época, Augusto Martínez Martínez, quien inauguró con discurso oficial la llegada del evento. Asimismo, un aspecto que muestra el entusiasmo y el impulso con que nace esta iniciativa, se encuentra en el anuncio de un vuelo chárter venido de Haití con ciento veinte músicos abordo y que serían recibidos por el embajador de Colombia en aquel país, Juan Zapata Olivella (*El Universal*, marzo 10 de 1982). En otra noticia, que aparece en el mismo periódico, titulada “Imborrable será el Festival de Música” están referenciados los nombres del primer grupo de organizadores del mismo; en la noticia se destacan los nombres de Jaime Piñeres, Paco de Onis, Camilo Pombo, Margarita Vélez Jaramillo y Amaury Muñoz Echenique.

Hacia 1986, una nota editorial de *El Universal*, ofrece pistas sobre la debilidad organizativa del Festival, de la siguiente manera:

“Lo que empezó como una valiosísima idea original de un pequeño grupo de personas –cuyo reconoci-

miento se ha hecho en varias ocasiones– no puede continuar manejándose como un predio privado, sin control y que funciona al impulso del fervor personal y solo unos pocos meses antes de cada festival. La reciente agonía del certamen –que hizo temer insistentemente por su realización– no solamente nos da la razón, sino que es de por sí un hecho notorio que obliga a replantear en forma definitiva la estructura organizativa del festival, de un lado, y de otro, la propia estructura del certamen como acto de cultura. La crisis en este caso también fue anunciada. El festival anterior –cuyo manejo fue una pieza antológica de desorden e imprevisión– no sirvió lamentablemente para replantear a tiempo los profundos desbarajustes que amenazan el evento. La crisis no es, desde luego, atribuible a solo una junta organizadora que en ocasiones ha trabajado con total ausencia de recursos y apoyo. Hay otros elementos en esta crisis. Entre ellos, la deficiente colaboración prestada tanto por concejales, como por algunos organismos estatales de turismo, ya analizada en informes de este diario. En todo caso, la crisis del festival es señal suficiente de la necesidad de su renovación organizativa. Es hora de que las entidades oficiales y privadas consideradas como sostenes fundamentales de su existencia –como Avianca y los hoteles– pasen a hacer parte de la organización del certamen. Esta idea ha sido sugerida de tiempo atrás, ya en una oportunidad lo hizo *El Universal*” (*El Universal*, 23 de marzo de 1986).

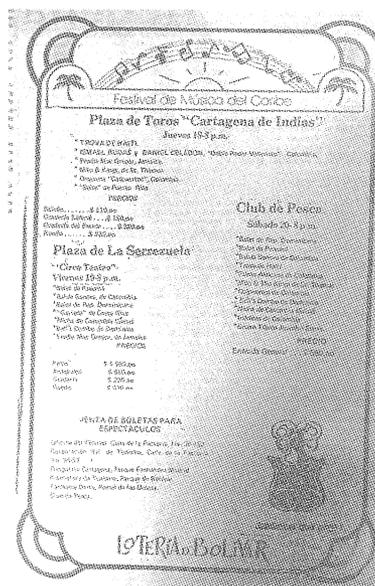
Pero, como se puede observar en la siguiente noticia, aparecida en el segundo día de la sexta versión del Festival, en 1987, los problemas continuaron:

“EMBARGARON TAQUILLA DEL FESTIVAL DEL CARIBE: La taquilla de la segunda noche del Festival de Música del Caribe fue embargada y secuestrada, en desarrollo de una acción judicial. La diligencia se practicó en el mismo expendio de la boletería, entre las diez y once de la noche del viernes, según se reveló a *El Universal*. La organización del evento no dio detalles del incidente, pero se conoció que este fue motivado por una deuda contraída en la quinta edición del festival con la Litografía Franco. Por los medios tradicionales venía exigiendo el pago de la deuda, pero ante la negativa de los organizadores del festival se vio precisada a utilizar las herramientas legales y así fue como un juzgado de la ciudad ordenó el embargo y secuestro de casi 3 millones de pesos” (*El Universal*, 21 de marzo de 1987).

No obstante, en el mismo periódico, se destaca el éxito que la oferta musical de esa misma noche tuvo en el público que abandonó la Plaza de Toros hacia el

amanecer. Por su parte, vale la pena anotar, que el evento fue referenciado por la prensa, en una primera instancia, como: “Festival Folclórico de Música del Caribe”. Esta pista es clave para reflexionar el primer enfoque con que comenzó la iniciativa, al destacar la palabra: “folclórico”. Lo que concuerda en relación con ciertas agrupaciones invitadas y que asistieron a la primera versión, como el Ballet Folclórico de Panamá y el Ballet Folclórico de República Dominicana; así, como también, ciertos grupos musicales de tradición y folclor como Tropa de Haití, Sound Bay de San Andrés Islas, el Grupo Típico de Juan Sierra de Cartagena y Bell’s Combo de Dominica. En la misma programación aparecen grupos con un formato propio de la industria discográfica, como Freddy McGregor de Jamaica, Grupo Gaviota de Costa Rica y Milo & Kings de St. Thomas.

Por Colombia se presentan orquestas con base en Cartagena y Cali. Las primeras tienen que ver con el llamado sonido cartagenero, como son La Orquesta del Terminal y Orquesta Los Inéditos y, entre las segundas, se destaca El Grupo Niche, en los inicios de su carrera (*El Universal*, jueves 18 de marzo de 1982, Anuncio Publicitario Festival de Música del Caribe). Todos los grupos se presentaron en la Plaza de la Serezueta en el barrio San Diego, en el centro histórico; en el Fuerte del Pastelillo en el barrio Manga; en la Monumental Plaza de Toros de Cartagena y, también, se ofreció una presentación gratuita en El Espigón de las Tenazas en el cordón amurallado de Cartagena.



La Cultura Picotera y el Festival Internacional de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996

Un elemento clave en los aspectos internos de producción tiene que ver con el interés por aprender de manera formal y académica los asuntos culturales del Caribe. En ese sentido Paco de Onis, apoyó la iniciativa y la realización del Foro de Música del Caribe, a cargo del Centro Cultural Beny Moré, el cual, desarrollaba actividades desde 1979. El foro era organizado por Luis Gómez, Rafael Imitola, Jorge Téllez, Carlos Simancas, Diógenes Hill, Arley Pérez, Jorge Gaviria y Rafael Rincón; estas personas expresaron su iniciativa académica en la prensa:

“Tratamos de recoger el acervo musical que existe y que conforma nuestra identidad, el cual permanece disperso y sin que haya sido recopilado y enmarcado en el contexto nuestro (...) Encontramos que el pueblo cartagenero baila salsa y música champetúa, pero desconoce su contenido social, uno de los derroteros nuestros es que la gente comprenda y no solamente sienta esa música”.

(*El Universal*, 3 de marzo de 1983)

En el Foro de Música del Caribe encontramos la activa participación de Paco de Onis, cuando inauguró su segunda versión. En esa ocasión se presentaron los informes de otros festivales de música en la región del Caribe, como son Carifesta y Festival de Música Latinoamericana y del Caribe de Varadero (Cuba). El Carifesta (Caribbean Festival of Arts and Culture) es un festival de la cultura del Caribe que rota a través de varios países de la región, Colombia hace parte de esa organización. Se trata de un evento que apareció hacia 1972 con la independencia de Guyana y cuya realización no fue muy frecuente, en sus inicios; sin embargo, hoy por hoy, se trata de uno de los eventos culturales que mejor integra las diversas naciones que conforman el Caribe.

La sensibilidad que caracterizó la época en que apareció el FIMC en Cartagena, suponía una generalizada avidez en la ciudad por saber y conocer la diversidad del Caribe y, eventualmente, sentirse parte del mismo; lo cual, marcó un fuerte contraste con la visión hispanizante de las élites que siempre asumieron a Colombia, como un país andino. El Foro de Música del Caribe del Centro Cultural Benny Moré fue un referente importante que favoreció la presentación y producción de otras manifestaciones artísticas en el marco del FIMC; no solo era música, sino también, la pintura, a través del diseño de afiches del

festival; la literatura, a través del concurso del cuento Caribe y otros tipos de performance relacionadas con la danza, la gastronomía, la piedad popular, la fotografía y el video. A partir de 1992, por su parte, se ofreció La Gran Parada Picotera que consistía en una sesión musical con estas máquinas, en el centro histórico de la ciudad; esta actividad es muy destacable, toda vez, que el espacio urbano del centro histórico, ha sido el principal referente del enfoque hispanizante de la élite, de manera, que antes del Festival, hacer una fiesta picotera en dicho lugar era impensable. Para la novena versión del Festival de 1990, por ejemplo, se ofreció un taller de peinados afro, liderado por Eva Córdoba; el Comité de Cine de la Universidad de Cartagena presentó un repertorio de videos de música Caribe y africana y, también, sobre la vida de Benny Moré; en la Escuela de Bellas Artes se ofrecieron actividades infantiles relacionadas con títeres y pintura (“Foro y encuentro de Nueva Gaita” en *El Universal*, 17 de marzo de 1990).

4.2 Aspectos externos de producción

Hacia 1981 existían en Cartagena ocho salas de cine, una biblioteca, una casa de la cultura, dos periódicos, cinco clubes sociales, sesenta y nueve restaurantes y dos galerías de arte. Entre otros indicadores el 13.30% de la población era analfabeta; para entonces, la ciudad contaba con 348.961 habitantes, según lo proyectado desde el censo de 1973. Además de la Universidad de Cartagena, incursionaban en la educación superior la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional del Caribe, y la Universidad Tecnológica de Bolívar. El alcantarillado cubría el 40% de la población, se disponían de 13.500 líneas de teléfono. Había 70.542 abonados residenciales a la energía eléctrica y 34.659 abonados residenciales al acueducto. (Monografía del Municipio de Cartagena, CCC-DANE, 1981). Por su parte, existían 12 emisoras radiales, de las cuales, cuatro pertenecían a la banda FM y el resto a la banda AM (Boletín Mensual de Estadística, n.º 398, DANE, octubre de 1984).

Las anteriores son unas cuántas pistas que nos pueden indicar el precario nivel de vida en que, históricamente, ha vivido la sociedad cartagenera. Una precariedad que además se caracteriza porque ha existido en una estructura desigual entre las distintas clases sociales, en tanto condiciones de vida y oportunidades para superar las dificultades. El llamado

equipamiento cultural de la ciudad siempre ha sido muy limitado, así como también, su oferta cultural. De ahí que la aparición del Festival Internacional de Música del Caribe sea tan importante, ya que a diferencia del Festival Internacional de Cine y del Reinado Nacional de Belleza, se trató de un evento que convocó y favoreció una nueva dinámica de estar juntos entre los distintos sectores sociales, casi, sin ningún distingo de clase, raza, religión o procedencia. El FIMC representó una experiencia que facilitó la congregación social a través de los saberes musicales del Caribe, los cuales venían circulando en el marco de la cultura picotera y los medios radiales de comunicación.

Por su parte, vale la pena destacar tres aspectos, que tienen que ver con los cambios en la sensibilidad colectiva. Uno, ciertos cambios en la infraestructura urbana, entre los que se destacan la mudanza del mercado público a Bazurto; la aparición del Centro de Convenciones; la llegada de la cadena hotelera Hilton; la reinauguración del aeropuerto internacional; la aparición de los primeros centros comerciales; la aparición de nuevos barrios y la expansión caótica y desordenada de la mancha urbana. Dos, los cambios tecnológicos en los medios de comunicación y la aparición de ciertos dispositivos de circulación como el betamax, el walkman, la televisión a color, la banda de frecuencia modulada en radio, la llegada de los primeros computadores. Estos cambios comenzaron a modificar el paisaje de la vida cotidiana. Tres, cambios en los estilos de vida, los gustos y las preferencias colectivas que se manifestaban en la moda, en la gastronomía y la emergencia de nuevas costumbres que se inscribían en lo que hoy se conoce como moda ochentera y que está muy marcada por la fuerza del pop como género musical y como oferta identitaria de la industria cultural internacional, con Hollywood como un importante epicentro, no solo de contenidos en cine, sino también en televisión e industria discográfica. Puede verse un amplio análisis de este aspecto en el libro *Memoria Radial Solle* (Chica, 2011).

Vale la pena señalar y apostar por los cambios en el contexto que, al parecer, coincidieron y posiblemente incidieron en la desaparición del FIMC. Un cambio importante tiene que ver con una serie de factores que afectaron la vida local y nacional, como son la incidencia del narcotráfico en casi todo el quehacer social; el recrudecimiento del conflicto armado y sus consecuencias en las dinámicas urbanas de todas las

ciudades; las transformaciones profundas en lo económico, lo político y lo social con la llegada de las políticas neoliberales y la llamada apertura económica, donde el desmonte del Estado y del sector productivo repercuten negativamente en la calidad de vida de las gentes. Lo anterior, a su vez, agudizó el desarrollo de la llamada guerra social, la cual se manifestó en todo tipo de violencias e influyó en la erosión de los vínculos sociales propios de los barrios y comunidades; lo que afectó también, la capacidad colectiva de convivencia pacífica. Un aspecto concreto, tiene que ver con la privatización de ciertas empresas del Estado que atenuaban la desigualdad en Cartagena; la privatización del “Terminal” o el puerto de Manga en 1993, repercutió en gran medida en la desaparición de la vida de muelle. La fractura entre muelle y barrio, incidió en un cambio importante en la sensibilidad colectiva de Cartagena.

La conexión entre barrio y muelle posibilitaba la circulación de saberes culturales en el sentido Sur-Sur, entre ellos, los saberes musicales de África y el Caribe. La coyuntura que deviene con el paso de la década de los ochenta a los noventa, trajo cambios que afectaron la sensibilidad tanto local, como global. Quizás, el elemento que más afectó la sensibilidad colectiva en Cartagena, fue la aparición de la incertidumbre, en contraste con el optimismo que se vivía desde los años setenta. Una incertidumbre que se generalizó en virtud del proceso de desindustrialización y, en consecuencia, del proceso de deslaborización. En ese momento, la economía informal se amplió a todos los sectores sociales y profundizó la cultura del “rebusque”, que implica todo tipo de actividades de supervivencia económica frente a la inestabilidad laboral; donde quizás la más visible y emblemática, es el oficio de mototaxista. El término “rebusque” implica todo tipo de actividades legales o ilegales, donde la prostitución y el microtráfico de drogas, también tienen lugares relevantes. Vale la pena señalar, que la producción de música Champeta Criolla se desarrolla dentro del ámbito de la economía y la cultura del “rebusque”. La Champeta en su versión criolla, más que nunca, se convierte en la manifestación musical del pueblo que expresa alivio y alegría en medio de penurias y precariedades en la vida material.

Otro cambio importante tiene que ver con la tecnología, en especial, con las posibilidades de producción, circulación y consumo que brinda el internet. Lo pri-

mero que se afectó de manera profunda fue la industria discográfica. Es el mundo digital el que permite el desarrollo de la producción local de la Champeta Criolla, que termina desplazando el lugar de la Champeta Africana, es decir, la sensibilidad colectiva pierde el contacto con la actualización permanente de aquel saber musical y sus géneros. Desaparece el oficio del corresponsal picotero y, también, la mediación musical de los navegantes que traían música, en el marco de la vida de muelle y barrio. Los nuevos mediadores de la música del Caribe, como son, todos aquellos actores del mundo picotero y productores de la Champeta Criolla, se orientan a competir con otros géneros musicales y otras formas identitarias propias de los años noventa.

Tanto los cambios dados en la tecnología, como la desaparición de la vida de muelle y sus implicaciones, entre otros aspectos, incidieron en la emergencia de nuevo gusto musical en la sensibilidad popular. Y, al parecer, dentro de la organización del Festival Internacional de Música del Caribe, no se percibieron esos cambios. En su momento cúspide, una noche de festival podía tener la presencia de, por lo menos, 15.000 personas en la Plaza de Toros. En contraste, la primera noche de festival en 1996, no llegó a los 2.000 asistentes, no obstante, que en esa ocasión, con una boleta entraban dos personas. Entre las quejas más recurrentes estaba la de la baja calidad de los artistas y que, además, algunos estaban pasados de moda (*El Universal*, lunes 25 de marzo de 1996, página 8C). Una situación que hizo insostenible económicamente la continuidad del FIMC.

5. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Las dinámicas de producción que hicieron posible el FIMC, durante el período estudiado, se sostuvieron principalmente por la necesidad que el público local tenía por saber y conectarse con la música del Caribe. Una necesidad simbólico-musical, que acaeció en el marco de la llamada cultura picotera. Sin embargo, la sugerencia apunta a la falta de capacidad organizativa del Festival para seguir la pista a la demanda cultural del público y sus cambios en su gusto y preferencia. Por su parte, cambios externos a la organización del festival, posiblemente afectaron la producción del mismo, como las nuevas políticas económicas, los efectos adversos del narcotráfico y el conflicto armado. No obstante los cambios de contexto, otros even-

tos culturales, como el Festival Internacional de Cine y el Reinado Nacional de Belleza, siguieron su curso. Por su parte, el papel de la cultura picotera en la experiencia del FIMC, resulta destacable, toda vez que se constituye en un devenir sensible donde las gentes de los sectores populares de Cartagena, no solo se apropian de los saberes de la cuenca del Caribe, sino que es el espacio social de su producción estética popular. La cultura picotera ha supuesto hasta hoy, la perspectiva desde donde los sectores populares experimentan, resignifican y negocian los sentidos de la modernidad y sus ofertas en razón de la industria cultural y sus patrones de consumo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Rubén Darío. 21 de agosto 2007. "Me gusta la Champeta pero no se lo digas a nadie". *El Universal*.
- Benítez, Antonio. 1996. *La isla que se repite*. Editorial Casiopea.
- Chica, Ricardo. 2011. *Memoria Radial Solle*. Universidad de Cartagena.
- Gutiérrez, Édgar. 2000. *Fiesta: Once de noviembre en Cartagena de Indias*. Editorial Lealón, Medellín.
- López de la Roche, Fabio. 2003. "Medios, industrias culturales e historia social". Ponencia en la VII cátedra anual de historia dedicada a Medios y Nación. Aguilar Editores, Bogotá.
- De Certeau, Michael. Giard, Luce. 1999. *La invención de lo cotidiano*. Tomo I y II, editorial Universidad Iberoamericana. México D. F.
- Martín Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Sandoval, Carlos. 1997. *Módulo de investigación cualitativa*. Icfes, Bogotá.
- Shoemaker, Pamela. 2007. "Sociología de Producción de Mensajes", en *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. José Carlos Lozano. Editorial Prentice Hall. México D. F.
- Patiño, Frank. Africanía para las clases medias. *Revista Noventa y Nueve*. Cartagena (<http://papelessecundarios.wordpress.com/2010/07/15/festival-de-musica-del-caribe/>) julio de 2010.
- Vila, Pablo. 2001. "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales" en *Cuadernos de Nación. Música en Transición*. Ministerio de Cultura. Bogotá.
- Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Banco de la República, Bogotá.

PARA CITAR EL PRESENTE ARTÍCULO:

Estilo Chicago autor-fecha:

Chica Geliz, Ricardo. 2013. La Cultura Picotera y el Festival Internacional de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996. *Nova et Vetera* 22(66): 23-36.

Estilo APA:

Chica Geliz, R. (2013). La Cultura Picotera y el Festival Internacional de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996. *Nova et Vetera*, 22 (66), 21-34.

Estilo MLA:

Chica Geliz, Ricardo. "La Cultura Picotera y el Festival Internacional de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996". *Nova et Vetera* 22.66 (2013): 21-34.
