

Dinámicas de Producción en el Festival Internacional de Música del Caribe, Cartagena 1982–1996

ENVIADO POR EL EDITOR EL LUN, 24/04/2017 – 23:19

Ricardo Chica Geliz*

Resumen

El artículo analiza las condiciones en que se dio la producción del Festival Internacional de Música del Caribe en Cartagena de Indias, Colombia, entre 1982 y 1996. Para tal propósito se tienen en cuenta las distintas etapas del Festival, así como también, los elementos internos y externos que condicionaron la aparición y desaparición del mismo.

Palabras clave: cultura picotera, condiciones de producción, Festival de Música del Caribe, cultura popular.

Abstract

The article analyzes the conditions surrounding the production of the International Caribbean Music Festival in Cartagena, Colombia, between 1982 and 1996. The author examines the different stages of the Festival, as well as internal and external factors that conditioned the appearance and demise of the event through time.

Keywords: *picó* culture (Colombian sound system), production conditions, Caribbean music, festival, popular culture.

Este artículo es producto del proyecto de investigación “Formaciones socioculturales en el Festival Internacional de Música del Caribe, Cartagena 1982—1996”, y su propósito es describir y analizar los aspectos más importantes en relación con las dinámicas de producción generadas en ese festival. Para ello nos referiremos, en primera instancia, a lo que significa la “cultura picotera”. Ésta da cuenta de todas aquellas prácticas que tienen como eje simbólico el 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, mientras en México se le llama *sonido*. Las prácticas musicales de la cultura picotera se vienen dando en Cartagena, desde 1950, y se refieren a un estilo de vida donde son claves elementos como la ropa, la gastronomía, la música, la fiesta y el baile, entre otras. Es la vida de muelle, es decir, la relación entre las gentes de los barrios y la actividad portuaria de Cartagena, lo que facilita la aparición de la cultura picotera. Es en dicha instancia donde la circulación de música del Caribe y África alimenta a los *picós* y la fiesta barrial; un escenario de aprendizaje colectivo, donde se va formando socialmente el bailarín, el coleccionista de música, el corresponsal picotero, el gozador y la sensibilidad de la bacanería. Favorece la aparición de la cultura picotera, la disponibilidad y la apropiación de un saber tecnológico que las gentes usaron para construir los *picós*, pues los componentes electrónicos se abarataron desde mediados del siglo pasado.

Para cuando aparece el Festival Internacional de Música del Caribe (FIMC), a principios de los años ochenta, la sociedad cartagenera dominaba el saber musical de los géneros y su relación con la amplia geografía del Caribe. Se sabía quién cantaba qué y de dónde venía, gracias a los *picós*. De manera que el FIMC, facilitó la puesta en escena donde se visibilizaron los músicos, bandas, orquestas y artistas que ya se conocían por los parlantes picotereros, por los discos que se comerciaban en el muelle y por la programación musical. Constituyó una experiencia cultural donde el intercambio de sensibilidades y saberes fue directo, lo que facilitó la emergencia y la relevancia de la identidad caribeña de la región norte colombiana, en contraste con la impuesta y dominante visión hispanista de la elite cartagenera y la élite de Santa Fe de Bogotá.

Por otra parte, las etapas en que puede dividirse el devenir del FIMC las sugiere el investigador Frank Patiño, de acuerdo con su origen, auge y decadencia.^[1] 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, 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 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 una suerte de integración de todos los sectores sociales de Cartagena alrededor de la cultura del Caribe, lo cual 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 la escuela 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 caracterizó por una serie de cambios en la sensibilidad colectiva que actualizaron sus preferencias musicales en virtud de la nueva oferta de la industria discográfica. En entrevista, 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 dominicano, 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; hoy en día se escucha y se consume 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 Festival 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 los artistas que los ejecutaron. 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

Desde el punto de vista cronológico, la referencia de los afiches que identificaron cada versión del FIMC da cuenta de ciertos aspectos a destacar. En primera instancia la regularidad, es decir, sus quince versiones se dieron de manera ininterrumpida y ello puede atribuirse a su capacidad de convocatoria, la cual disminuyó de manera muy significativa en 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; un rasgo que debe destacarse en virtud de la pluralidad de artistas y estilos convocados por el FIMC. En una tercera instancia vale destacar el lugar social que los afiches tuvieron durante la existencia del FIMC, pues fueron más que un recurso de mercadeo y contribuyeron al redescubrimiento del Caribe en la sensibilidad colectiva de Cartagena; esto 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.

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 nos proponemos interrogar aquellos aspectos internos y externos que incidieron en su producción de contenidos.^[2] 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 se relacionan con el entorno que caracterizaba la época estudiada y también con ciertos rasgos, aspectos y marcas de la sensibilidad social y cultural de entonces.

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. Por su parte, el conjunto de subjetividades específicas que desarrollaron la iniciativa del festival tienen 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; periodistas como Amaury Muñoz Echenique y el fotógrafo Álvaro Delgado (padre). Otras personas relevantes fueron Simón González, quien más tarde sería intendente del

Departamento Insular de San Andrés; es a él a quien se atribuye el inicio del debate para crear un festival de música del Caribe con referencia al festival de Santiago de Cuba, según relata Muñoz Echenique en una entrevista.

Entre los empresarios se destacó el apoyo del estadounidense Richard Kirby, otrora el gerente de Industrial de Gaseosas (INDEGA), embotelladora y distribuidora de Coca Cola en Colombia. Como supervisor en varios países del área Kirby tuvo una gran proyección social en Colombia, en razón de las actividades de relaciones públicas de su esposa, la cartagenera de origen noruego Kitty Kielland.[3] Por su parte, la familia Santodomingo, dueña del otrora grupo empresarial del mismo nombre y de la Cervecería Bavaria, prestó su apoyo por medio de Beatriz Alicia Santodomingo, con el montaje de tarimas para presentar los espectáculos, entre otros aspectos logísticos que ya se prestaban para el Carnaval de Barranquilla. Vale destacar también el importante apoyo y gestión de la familia Echavarría, sobre todo de Andrés Echavarría.

Se puede suponer que se trató de una iniciativa privada, con un tímido acompañamiento del Estado a nivel nacional, departamental o local. Sin embargo, debe resaltarse el apoyo inicial de la Corporación Nacional de Turismo, por medio de su director Ernesto Mendoza Lince, quien ofreció un importante recurso económico. En ocasiones destacaba el apoyo de cierto funcionario, mandatario local o gobernador, como el gobernador de Bolívar, Arturo Matson Figueroa, quien logró conjurar las tensiones, disputas y dificultades con la administración municipal de la época, ya que 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.[4]

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, disposición de recursos, vínculos con instituciones públicas y relaciones sociales, dentro y fuera de Colombia, propiciaron las condiciones materiales, pero sobre todo 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. Se trata de eventos culturales articulados con el aspecto patrimonial del centro histórico y así convertir a Cartagena en destino turístico internacional, conforme a los intereses de la elite económica, política, social y empresarial local, nacional y del extranjero.

Por su parte, el proceso estuvo marcado por tensiones y contradicciones. Para dar cuenta de aspectos prácticos de la vida al interior 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 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 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 *botar* 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 a empresarios, le entregábamos la taquilla, le entregábamos todo para que ellos manejaran las cosas porque había problemas económicos en ese sentido. Porque eso creció demasiado, y cuando las cosas se ponen más grandes vienen más problemas en cuanto a organización.[5]

Los acontecimientos que narra Muñoz dan cuenta de la dinámica organizativa que caracterizó el FIMC en cuanto a su nacimiento y desarrollo. En este testimonio aparecen pistas que pueden suponer las claves que quizás incidieron en su desaparición y 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, y así puede verse en una nota 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 entonces, Augusto Martínez Martínez, quien inauguró con discurso

oficial la llegada del evento. Otro aspecto que muestra el entusiasmo y el impulso con que nace esta iniciativa se encuentra en el anuncio de un vuelo *charter* procedente de Haití con ciento veinte músicos a bordo y que serían recibidos por el embajador de Colombia en aquel país, Juan Zapata Olivella.[6] En otra noticia publicada en el mismo periódico, titulada “Imborrable será el Festival de Música”, aparecen referenciados los nombres del primer grupo de organizadores del mismo: Jaime Piñeres, Paco de Onis, Camilo Pombo, Margarita Vélez Jaramillo y Amaury Muñoz Echenique.

Para 1986, un editorial de *El Universal* ofrece pistas sobre la debilidad organizativa del Festival:

Lo que empezó como una valiosísima idea original de un pequeño grupo de personas — cuyo reconocimiento 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*. [7]

Pero, como puede apreciarse en la siguiente nota, 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 éste 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 tres millones de pesos.[8]

No obstante, en el mismo periódico se destacó 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 sobre el primer enfoque con que comenzó la iniciativa al destacar la palabra “folclórico”. Lo anterior concuerda en relación con ciertas agrupaciones invitadas y que asistieron a la primera versión, entre ellos el Ballet Folclórico de Panamá y el Ballet Folclórico de República Dominicana, así como ciertos grupos musicales de tradición y folclor, como Trova 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, por ejemplo: 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 se relacionan con el llamado *sonido cartagenero*, como la Orquesta del Terminal y la Orquesta Los Inéditos; entre las segundas se destaca El Grupo Niche —entonces en los inicios de su carrera—. [9] Todos los grupos se presentaron en la Plaza de la Serrezuela 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 una presentación gratuita en El Espigón de las Tenazas, en el cordón amurallado de Cartagena.

Festival de Música del Caribe
Plaza de Toros "Cartagena de Indias"
Jueves 18-8 p.m.

* TROVA DE HAITI
 * ISMAEL RUDAS y DANIEL CELEDON, "Dance Folclor Valleses" Colombia.
 * Freddie Mac Gregor, Jamaica.
 * Milo & Kings, de St. Thomas.
 * Orquesta "Colibrero", Colombia.
 * "Salsa" de Puerto Rico

PRECIOS
 Balón... \$ 110.00
 Gradador Lumín... \$ 150.00
 Gradador del Frente... \$ 250.00
 Entrada... \$ 200.00

Plaza de La Serrezuela
"Grupo Típico"
Viernes 19-8 p.m.

* Ballet de Panamá.
 * Ballet Sónico de Colombia.
 * "Gaviota" de Costa Rica.
 * Grupo de Colombia (Salsa)
 * "Bell's" Combo de Dominica.
 * Freddy Mac Gregor, de Jamaica

PRECIOS
 Balón... \$ 500.00
 Anillo... \$ 200.00
 Gradador... \$ 250.00
 Entrada... \$ 100.00

Club de Pesca
Sábado 20-8 p.m.

* Ballet de Rep. Dominicana
 * Orquesta del Terminal
 * "Salsa Sónica de Colombia"
 * "Trova de Haití"
 * "Grupo Africano de Colombia"
 * Milo & The Kings de St. Thomas
 * "Colibrero" de Colombia
 * "Bell's" Combo de Dominica
 * "Trova de Colombia (Salsa)"
 * "Tropicales" de Colombia
 * "Grupo Típico Asunción Salsa"

PRECIO
 Entrada General... \$ 500.00

VENTA DE BOLETAS PARA ESPECTACULOS
 Oficina del Festival, Calle de la Factoría, No. 38-152.
 Compañía del Hogar de Turistas, Calle de la Factoría No. 38-57.
 Organización Cartagena, Parque Esmeralda-Mañá.
 Promotora del Turismo, Parque de Bolívar.
 Empresa Dinámica, Portal de las Damas.
 Club de Pesca.

LOTERIA BOLIVAR

Anuncio Primer Festival de Música del Caribe, *El Universal*, Cartagena de Indias, 18 de marzo de 1982

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.[10]

En el Foro de Música del Caribe encontramos la activa participación de Paco de Onis para 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, y Colombia forma parte de esa organización. Se trata de un evento surgido en 1972, con la independencia de Guyana, 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, en algún momento, sentirse parte de la misma; eso marcó un fuerte contraste con la visión hispanizante de las elites, 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 sólo era la música, sino también la pintura mediante el diseño de afiches para el festival; la literatura, a través del Concurso de Cuento Caribe y otros tipos de *performance* relacionadas con la danza, la gastronomía, la fotografía y el video. A partir de 1992, 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 elite; sobre todo porque antes del festival resultaba impensable hacer una fiesta picotera en dicho lugar. Para la novena versión del festival, en 1990, se ofreció —por ejemplo— un taller de peinados afro coordinado por Eva Córdoba; el Comité de Cine de la Universidad de Cartagena presentó un repertorio de videos de música Caribe y africana, y sobre la vida de Benny Moré; en la Escuela de Bellas Artes se ofrecieron actividades infantiles de pintura y teatro con títeres.[11]

Aspectos externos de producción

Para 1981, existían en Cartagena ocho salas de cine, una biblioteca, una casa de la cultura, dos periódicos, cinco clubes, 69 restaurantes y dos galerías de arte. Entre otros indicadores, 13.30% de la población era analfabeta, y para entonces la ciudad contaba con 348 961 habitantes, según lo proyectado a partir del 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 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 sistema de agua potable.[12] Por su parte, había doce emisoras radiales, de las que cuatro transmitían en la banda FM y el resto en AM.[13] Las anteriores son unas cuantas pistas para señalar el precario nivel de vida en que históricamente ha vivido la sociedad cartagenera. Una precariedad que, además, se caracteriza por mostrar 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 su oferta cultural. De ahí que la aparición de Festival Internacional de Música del Caribe sea tan importante, pues —a diferencia del Festival Internacional de Cine y del Reinado Nacional de Belleza— se trató de un evento que convocó y favoreció una dinámica de integración entre los distintos sectores sociales, sin distinguir 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 las estaciones de radio.

Por otra parte, vale la pena destacar tres aspectos relacionados con los cambios en la sensibilidad colectiva. 1) ciertos cambios en la infraestructura urbana, entre ellos 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; 2) cambios tecnológicos en los medios de comunicación y la aparición de ciertos dispositivos de circulación: el *betamax*, el *walkman*, la televisión a color, la banda de frecuencia modulada en radio, la llegada de las primeras computadoras; estos cambios comenzaron a modificar el paisaje de la vida cotidiana; 3) Cambios en los estilos de vida, los gustos y las preferencias colectivas manifestados en la moda, la gastronomía y la emergencia de nuevas costumbres inscritas en lo que hoy se conoce como moda ochentera, 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 sólo de contenidos para cine, sino también para la televisión y la industria discográfica. Puede verse un amplio análisis de este aspecto en el texto “Memoria Radial *Solle*: dinámicas urbanas. Música, mundo e identidad juvenil en los sectores populares de Cartagena (1975–1985)”. [14]

Los cambios que acaecieron en Cartagena durante el transcurso de quince años, entre 1982 y 1996, incidieron en la aparición, el desarrollo y la desaparición del FIMC. Hasta aquí se han mencionado los cambios en el contexto de principios de la década de 1980, cuando aparece el FIMC y alcanza un momento cúspide.

Vale la pena señalar y apostar por los cambios en el contexto que, al parecer, coincidieron con —y al parecer incidieron en— la desaparición del FIMC. Un cambio importante está relacionado con una serie de factores que afectaron la vida local y nacional, entre ellos la presencia 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 afectaron la calidad de vida de las personas. Lo anterior, a su vez, agudizó el desarrollo de la llamada guerra social, la cual se manifestó en función de todo tipo de violencia e influyó en la erosión de los vínculos sociales propios de los barrios y comunidades; esto, a su vez, afectó también la capacidad de convivencia colectiva en forma pacífica. Un aspecto concreto tiene que ver con la privatización de ciertas empresas del Estado que atenuaban la desigualdad en Cartagena; la privatización de 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 se reflejó en un cambio importante en la sensibilidad colectiva de Cartagena.

La conexión entre barrio y muelle hacía posible 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 las décadas de 1980 a 1990 trae consigo cambios que afectaron la sensibilidad tanto local como global. Quizá el factor de mayor impacto en la sensibilidad colectiva en Cartagena fue la aparición de la incertidumbre, en contraste con el optimismo vivido en los años setenta. Una incertidumbre que se generalizó en virtud del proceso de desindustrialización y, en consecuencia, del proceso de pérdida de empleos. 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; de éstas, quizá la más visible y emblemática sea el oficio de moto-taxista. El término *rebusque* implica todo tipo de actividades legales o ilegales, donde la prostitución y el micro tráfico de drogas tienen lugar relevante. 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.

Champeta es un término popular que se refiere a un cuchillo de gran tamaño que sirve para destazar carne, pero también se usa como arma. Se trata de un término peyorativo de la subjetividad popular que se asoció a toda la producción musical proveniente de África, de las Antillas no hispanas y de otras zonas del Caribe. De manera que la champeta africana era un término usado para integrar géneros musicales como *soca*, *soukus*, *zouk*, *konpá direk*, *aamba brasileña*, *mento* y *calipso*, entre otros. De ellos, el más destacable es el *soukus*, ya que la *champeta criolla* puede verse como “*soukus* cantado en español” combinado con elementos de la música cimarrona o palenquera propia de las inmediaciones de Cartagena. La champeta africana entró a Cartagena gracias a la dinámica de la vida de muelle y se difundió a través de las fiestas picoterías y barriales, lo que a la postre repercutió en la programación de la radio local.

Otro cambio importante tiene que ver con la tecnología, en especial con las posibilidades de producción, circulación y consumo que ofrece internet. Un primer efecto, de manera profunda, tuvo lugar en 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 de las generaciones actuales 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. El corresponsal picotero es aquel comerciante de música que, entre fines de la década de 1960 y principios de la de 1990, viajaba a centros de producción discográfica de África y Europa, buscando acetatos para re-imprimirlos en Colombia y distribuirlos entre los *picós*. En contraste, 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 ocurridos 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. Estos cambios, al parecer, no se percibieron al interior de la organización del Festival Internacional de Música del Caribe. En su momento cúspide, una noche de festival podía contar con la presencia de al menos quince mil personas en la Plaza de Toros. En contraste, la primera noche del festival de 1996 no llegó a dos mil asistentes, aun cuando en esa ocasión pudieron entrar dos personas por cada boleto. Entre las quejas más recurrentes estaba la baja calidad de los artistas, y además de que algunos estaban pasados de moda.^[15] Tal situación hizo insostenible económicamente la continuidad del FIMC.

A manera de conclusión

Las dinámicas de producción que hicieron posible el FIMC en el periodo de referencia se sostuvieron, sobre todo, por la necesidad que el público local tenía por saber y conectarse con la música del Caribe. Una necesidad simbólica que tuvo lugar en el marco de 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 materia de gustos y preferencias, lo que influyó en su desaparición, entre otros factores, como el desinterés del gobierno local y la disputa entre intereses comerciales. Por su parte, los cambios externos a la organización del festival quizá hayan afectado 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 eventos culturales —entre ellos el Festival Internacional de Cine y el Reinado Nacional de Belleza— siguieron su curso y consolidaron su articulación con el proyecto de la elite, tanto local como nacional, para hacer de Cartagena un destino turístico internacional, con las dinámicas de desplazamiento y exclusión social que ello supone.

* Universidad de Cartagena, Cartagena de Indias, Colombia.

- [1] *Revista Noventa y Nueve*, Cartagena, Colombia, Cartagena de Indias, 2010.
- [2] Pamela Shoemaker y Stephen Reese, *Mediating the Message. Theories of Influences on Mass Media Content*, Nueva York, Longman, 1991.
- [3] *Revista Semana, sección economía*, Cartagena de Indias, 22 de octubre de 1990.
- [4] Entrevista a Amaury Muñoz, Jefe de Prensa del FIMC, 15 de julio de 2013.
- [5] Entrevista a Amaury Muñoz, jefe de Prensa del FIMC, 15 de julio de 2013.
- [6] *El Universal*, Cartagena de Indias, 10 de marzo de 1982.
- [7] *El Universal*, Cartagena de Indias, 23 de marzo de 1986.
- [8] *El Universal*, Cartagena de Indias, 21 de marzo de 1987.
- [9] *El Universal*, Cartagena de Indias, jueves 18 de marzo de 1982, anuncio publicitario Festival de Música del Caribe.
- [10] *El Universal*, Cartagena de Indias, 3 de marzo de 1983.
- [11] “Foro y encuentro de Nueva Gaita”, en *El Universal*, Cartagena de Indias, 17 de marzo de 1990.
- [12] *Monografía del Municipio de Cartagena*, Cartagena de Indias, CCC/ DANE, 1981.
- [13] *Boletín Mensual de Estadística*, núm. 398, Cartagena de Indias, octubre de 1984.

[14] Ricardo Chica, “Memoria radial *Solle*: dinámicas urbanas. Música, mundo e identidad juvenil en los sectores populares de Cartagena (1975–1985)”, en *Revista Palobra*, Cartagena de Indias, agosto de 2010– julio de 2011, pp. 32–55.

[15] *El Universal*, Cartagena de Indias, lunes 25 de marzo de 1996.